



**CORPOS PÓS-COLONIAIS E DESTERRITORIALIZAÇÃO: GESTOS E MOVIMENTOS  
AFETIVOS EM *BOM TRABALHO* (CLAIRE DENIS, 1999)**

**POSTCOLONIAL BODIES AND DETERRITORIALIZATION: GESTURES AND  
AFFECTIVE MOVEMENTS IN *BEAU TRAVAIL* (CLAIRE DENIS, 1999)**

**Mariana Cunha**

Pesquisadora de Pós-doutorado (PNPD/CAPES) no PPGCOM-UFPE.  
maccunha@gmail.com

**Catarina Andrade**

Universidade Federal de Pernambuco  
cati.andrade@gmail.com

**Resumo:**

O artigo propõe uma análise do filme *Bom trabalho*, de Claire Denis, cuja narrativa se concentra nas memórias do sargento Galoup, expulso da Legião Francesa em Djibouti. Ao passo que retrata a ocupação colonial, o filme revela a sensorialidade dos corpos dos soldados da Legião através de imagens ritualísticas desses corpos nos espaços e na paisagem desértica de Djibouti. Trata-se de pensar a forma como o filme compõe os espaços e os corpos a partir da noção de desterritorialização em uma ampla acepção (ou seja, no sentido de deslocamento físico, mas também no sentido trazido por Gilles Deleuze (1983) em relação à imagem-percepção e à imagem-afecção). Busca-se, portanto, estabelecer uma relação entre paisagens e corpos num sentido material e sensorial (Marks, 2000), paralelamente a uma análise das identidades pós-coloniais deslocadas e em decadência.

**Palavras-chave:** Claire Denis; corpos pós-coloniais; gestos; desterritorialização.

**Abstract:**

The article analyzes the film *Beau Travail*, directed by Claire Denis, which presents a narrative centered around the memories of Sargent Galoup, who had been expelled from the French Legion in Djibouti. By portraying a colonial occupation, the film reveals the sensorial character of the soldiers' bodies, through ritualistic images of these bodies in the spaces and deserted landscapes of Djibouti. It examines the form by which the film composes the spaces and the bodies from the notion of deterritorialization in its broader meaning (that is, in the sense of physical displacement, as well as in the sense brought by Gilles Deleuze (1983) in relation to the perception-image and the affection-image). Thus, this article establishes a relationship between the portrayal of the landscapes and bodies from a material and sensorial perspective (Marks, 2000), while looking at the deterritorialized postcolonial identities.

**Keywords:** Claire Denis; postcolonial bodies; gestures; deterritorialization.

*Como as memórias, as imagens são multissensoriais, e o cinema usa seu sentido audiovisual para construir imagens em torno de memórias.*

Laura Marks

## 1. Introdução

Pensar o cinema de Claire Denis não pode prescindir do reconhecimento dos espaços e lugares por ela percorridos ao longo de sua trajetória pessoal. Como propõe Hamid Naficy (2001) em sua definição de *accented cinema*, cineastas *accented* são produtos da dualidade do deslocamento pós-colonial e pós-moderno, e, portanto, suas identidades se articulam e se tecem intimamente no processo mesmo dos filmes. Denis tem a África como parte da sua história, não apenas no que diz respeito às suas escolhas temáticas e estéticas, à sua escolha de protagonistas negros, mas também à sua própria experiência de vida. Por ter sido seu pai um oficial francês e administrador colonial, a cineasta, nascida em Paris em 1948<sup>1</sup>, cresceu na África, em particular nos Camarões, em Burkina Faso e no Djibouti, que serviu de cenário para o filme *Bom trabalho* (*Beau travail*, Claire Denis, 1999). Como aponta Judith Mayne (2005: p. xi), “os filmes de Denis estão totalmente imersos num mundo moldado e definido pelos resultados da colonização e descolonização”.

Segundo Rosana Maule (2010: p. 346), “sua representação de identidade cultural está fundada na crítica do conceito ocidental de alteridade, uma posição consolidada por sua experiência pessoal como uma ‘criança da África’ que recebeu uma educação antirracista, assim como pela leitura de Frantz Fanon”. De fato, grande parte da temática dos seus filmes gira em torno das noções de identidade, deslocamento, colonialismo e pós-colonialismo. Consequentemente, a maior parte dos personagens é formada por indivíduos que se encontram em fronteiras geográficas, culturais ou sociais, procurando se estabelecer entre sua cultura e a cultura do Outro, muitas vezes não por uma escolha, mas por uma questão de sobrevivência, e,

---

<sup>1</sup> Claire Denis nasceu em 21 de abril de 1948 em Paris e aos dois meses sua mãe retornou para os Camarões onde já vivia a família. Ela viveu na África até os 13 anos de idade, quando volta para a França (subúrbio de Paris) por ter contraído pólio (assim como sua irmã) e precisarem de cuidados médicos. Aos 17 anos, Denis retorna ao continente africano, por um breve período, para continuar os estudos no Senegal. Logo se instala na França, tendo se graduado no *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC), em Paris.

portanto, buscando uma afirmação de suas identidades; como é possível perceber no oficial Galoup (Denis Lavant), de *Bom trabalho* (1999), em Shane Brown (Vincent Gallo), de *Trouble every day* (2001), em Lionel (Alex Descas), de *35 doses de rum* (*35 rhums*, 2008), ou, ainda, em Maria Vial, de *Minha terra África* (*White Material*, 2009).

Desse modo, não se trata de tentar categorizar Claire Denis como uma cineasta *accented*, na concepção de Naficy, mas de reconhecer traços comuns do seu cinema na abordagem de temas como o colonialismo, a diáspora, o deslocamento e a desterritorialização, dentro de sua prática cinematográfica, levando em consideração o espaço “intersticial” que a realizadora ocupa (NAFICY, 2001: p. 4). Nessa perspectiva, este artigo explora a forma como *Bom trabalho* compõe espaços e corpos a partir da noção de desterritorialização em uma ampla acepção, ou seja, não só no sentido de deslocamento físico, como também no sentido trazido por Gilles Deleuze em relação à imagem-percepção e à imagem-afecção (DELEUZE, 1983).

Busca-se, portanto, a partir de uma perspectiva material e sensorial (MARKS, 2000), examinar a construção das paisagens e dos corpos, cuja relação em *Bom trabalho* reabilita uma visualidade corpórea que aponta para a ruína das identidades deslocadas e das práticas pós-coloniais em decadência. Sabe-se que o cinema de Claire Denis suscita um certo fascínio em críticos e espectadores. Esse aspecto está, sem dúvida, ligado à maneira como filma os corpos e os espaços. Ao se dar à observação dos corpos, seus filmes se abrem a uma série de questões, que este artigo aborda, entre elas: como os corpos são postos em cena e que efeitos sua inscrição nas paisagens coloniais provoca? Trata-se, finalmente, de analisar como Denis articula os espaços do colonialismo e a materialidade e a sensorialidade dos corpos pós-coloniais, a fim de evocar e fazer sentir os efeitos do pós-colonialismo e da ruína do projeto colonial.

## 2. Paisagens hostis e desterritorialização

*Bom trabalho* narra, apoiado nas memórias do Sargento Galoup (Denis Lavant), um recorte temporal da presença de uma unidade da Legião Francesa no Djibouti (localizado na África Oriental, região nordeste, precisamente a leste do golfo de Áden). Suas memórias são narradas a partir de um diário, escrito em Marseille após sua expulsão da Legião. Após as primeiras cenas do filme, evidencia-se uma sucessão de imagens em que passado e presente se entrelaçam por meio de *flashbacks* que retratam a passagem de Galoup pelo Djibouti, articulados a cenas do presente em Marseille. Há, também, uma alternância de pontos de vista entre as

imagens do passado e do presente: o momento atual em Marseille se mistura com as lembranças, com as imagens do Djibouti, onde a perspectiva do olhar de Galoup se faz mais presente, bem como com as imagens dos outros homens da Legião Francesa. Algumas delas parecem vir à mente do narrador de forma hesitante, enquanto outras são mais precisas, ou seja, ao tentar controlar essas lembranças, Galoup deixa escapar o desejo do que ele quer contar exatamente e como ele se relaciona com esse passado. São lembranças dos fatos que marcaram o legionário em terras africanas e que contribuíram para o fim de seus dias na Legião. Essas lembranças que se conservaram na memória do sargento, ao se reproduzirem na consciência, promovem o encontro do passado com o presente, unidos pelos laços do pós-colonialismo: de um lado, a formação colonial francesa no Djibouti, do outro, a metrópole multicultural, Marseille.

O legado do colonialismo se torna evidente já na primeira cena de *Bom trabalho*. O filme começa ao som de um hino da Legião Francesa, entoado por vozes masculinas, enquanto a câmera percorre um mural onde uma pintura de sombras de montanhas e soldados armados parece representar visualmente o enaltecimento do hino. Símbolo do colonialismo francês, a Legião incorpora ideias de guerra e de conquista.<sup>2</sup> Mais adiante, essa representação será intensificada na cena em que os recrutas da Legião são introduzidos no filme. Ainda nessa sequência inicial, uma câmera observa a paisagem pela janela de um ônibus. Uma terra árida, desértica, de pouca vegetação. Dentro de um ônibus, os nativos da região; fora dele, um tanque no meio desse cenário desabitado. Em seguida, as sombras de homens que se movimentam na paisagem, na areia com vegetação rasteira e seca. As sombras dos corpos dos legionários sugerem, mais uma vez, a repressão de suas identidades em função da Legião Francesa, do ideal do colonialismo.

A câmera, então, leva o espectador até os corpos desses soldados, para que se perceba essa diversidade apagada. Em seguida, passa para a imensidão do mar – o Mar Vermelho – e sobre as águas começa a aparecer, numa transição de planos em *fade*, sobrepondo o mar a uma mão que escreve. É a mão de Galoup, que parece escrever essas memórias que vêm desordenadamente

---

<sup>2</sup> É importante notar a forma como os elementos que caracterizam a Legião Francesa são inscritos em *Bom trabalho*. Sabe-se que a Legião, fundada ainda no século XIX, é uma das poucas que recruta soldados independente de sua nacionalidade. Também não há obrigatoriedade de se falar francês, o que se percebe em alguns poucos diálogos entre os integrantes, falados em outras línguas. Além disso, é conhecido o costume de aceitar que os recrutas não usem seu nome, podendo, assim, criar uma nova identidade. Esse elemento fica evidente no filme, quando Galoup expressa desconfiança a respeito da identidade declarada de Sentain. Claire Denis põe em jogo, portanto, a complexidade que marca a corporação em torno das questões de identidade. De fato, é a partir do confronto entre uma tentativa de expressar uma uniformização dos corpos (aspirada pela Legião) que se percebem as subjetividades em crise.

à sua mente. O foco inicial no solo seco do deserto do Djibouti explora, a partir de uma distância mínima, a superfície da terra e revela, aos poucos, as sombras de homens em grupo, no que parece ser a encenação de uma série de alongamentos. A câmera de Agnès Godard (diretora de fotografia e parceira de Denis em inúmeros filmes) descola do chão e percorre os corpos dos soldados em close-up. Os corpos masculinos são revelados em detalhe: esbeltos, musculosos, padronizados.



Fig. 1: Detalhe do deserto de Djibouti



Fig. 2: Legionários em treinamento

No entanto, há um contraste na cena subsequente. Os soldados agora estão em barcos e a paisagem é um imenso oceano. Nessa cena, sem diálogo algum, a câmera mostra os rostos dos soldados em close-up, com suas fisionomias, revelando a multiplicidade de etnias que compõem a Legião Estrangeira. Os contrastes que surgem nas imagens demonstram o interesse de Denis em explorar os comportamentos e as relações pós-coloniais a partir dos integrantes do “corps

*d'élite*" (HAYWARD, 1999) de diversas nacionalidades – italiana, russa, francesa, africana – daqueles que fazem parte da Legião Estrangeira:

Denis faz um forte comentário sobre o legado do colonialismo francês com esse grupo de homens: de suas diferentes origens étnicas e aparências (negros, asiáticos e, predominantemente, brancos), todos trabalhando para tornarem-se parte de um todo indivisível na paisagem dura do nordeste africano (DOOLEY, 2013: p. 4).<sup>3</sup>

Os legionários são homens que compartilham sobretudo a condição de estar fora de suas pátrias e, ainda, de parecer não estar em pátria alguma, uma vez que aquele poderia ser qualquer deserto, em qualquer região do planeta. Podemos afirmar que essa desterritorialização implica que a Legião Estrangeira funcione como uma comunidade imaginada. Segundo Anne McClintock (1995: p. 353), “comunidades imaginadas são sistemas de representação cultural através dos quais as pessoas envolvidas imaginam uma experiência de identificação compartilhada em uma comunidade estendida”. Porém, nessa comunidade imaginada, apesar de ter encontrado um *lugar* na pós-colonização, o ideal de “Império francês” já não existe, permanecendo apenas formas de verdades ilusórias. Não importa onde estejam, nem as identidades desses homens, eles se reconhecem como um pelotão, liderado pelo comandante Bruno Forestier<sup>4</sup> (Michel Subor). Entretanto, menos interessada em desvelar essas identidades e esses passados, Denis utiliza estratégias narrativas e estéticas, como longos silêncios e poucos diálogos, que dão lugar a uma exploração do visível, das emoções presentes a partir da forma singular como retrata os espaços e paisagens, bem como dos corpos, como discutiremos mais adiante.

De fato, o espaço de Djibouti funciona não só como cenário para o desenvolvimento da narrativa, mas também como uma paisagem autônoma (LEFEBVRE, 2006), que inscreve uma série de sentidos, pela forma como o espaço é construído no filme. Ou seja, muitas das imagens dos espaços abertos em *Bom trabalho* não estão a serviço da narrativa, não são apenas cenários para o desenrolar das ações, mas adquirem uma autonomia, um sentido em si mesmas, cujos efeitos são apreendidos na materialidade das imagens. A cena que nos introduz aos soldados da Legião, mencionada acima, contrapõe a secura da paisagem desértica e a fluidez do mar, o que

---

<sup>3</sup> Todas as traduções das citações para o português são das autoras.

<sup>4</sup> Esse personagem é uma espécie de retomada do papel vivido pelo ator Michel Subor no filme de Jean-Luc Godard *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, 1960), um comandante insubmisso da Guerra da Argélia. No filme de Denis, ele vive sua rotina de comandante sem maiores aspirações. A relação que o personagem de Denis estabelece com o de Godard, como uma forma de contar o que simbolizaria o futuro do comandante Forestier, também se evidencia na narrativa, pois as primeiras palavras de Galoup em *Bom trabalho* coincidem com as últimas pronunciadas por Bruno Forestier em *O pequeno soldado*.



revela a geografia singular do país, bem como sua posição geopolítica para a ocupação colonial. Inicialmente, Denis nos apresenta esses espaços numa proximidade extrema à terra e seus elementos, a ponto de termos uma percepção da sua textura enquanto superfície. Posteriormente, o enquadramento torna-se distanciado, dando a ver a paisagem. Para Laura McMahon (2014: p. 1), *Bom trabalho* evidencia um “impulso ecológico” que se materializa nas imagens não-hierárquicas da coexistência de corpos (não só humanos, mas também não-humanos) e paisagens. McMahon afirma que o olhar não-antropocêntrico de Denis para os espaços, objetos, animais e corpos humanos revela uma atenção para as camadas da história, que também se estende às histórias não-humanas da paisagem. Há, na aspereza da superfície das imagens, a percepção de uma certa hostilidade do espaço, visível tanto na ocupação de uma geografia por uma legião militar estrangeira, quanto no estranhamento da própria paisagem, noção que Jean-Luc Nancy (2005) caracteriza como “estranha” (“*uncanny*”). Essa singularidade de Denis ao buscar um olhar não-dicotômico para o binômio cultura-natureza revela também a potencialidade da matéria, que, como Tim Ingold (2000, p. 14) afirma, pode ser percebida a partir de certas cosmologias indígenas: “o mundo inteiro – e não apenas o mundo de pessoas humanas – está saturado por potências de agência e intencionalidade”. Consequentemente, o filme abstém-se de carregar a narrativa com fatos históricos e explicações narrativas, criando formas de percepção do mundo a partir de outras sensibilidades. A atenção à matéria sensível e aos afetos é, como define Ingold (2000, p. 23), “um modo de engajamento ativo, perceptual, uma forma de estar, literalmente, ‘em contato’ com o mundo”.

É também a partir das imagens da paisagem que temos uma noção de delimitação do espaço ocupado pela Legião. O enquadramento desses espaços se dá a partir de planos mais abertos, em que é possível perceber uma delimitação entre a paisagem de Djibouti e o espaço ocupado pela Legião. Curiosamente, algumas das imagens da paisagem deserta contêm elementos relacionados à ruína do projeto colonial, como tanques desativados em meio à ampla paisagem. Nela, os legionários exercem atividades ritualísticas – treinos militares e trabalhos relativos ao cotidiano, como preparar a refeição, lavar e passar suas roupas, construir estrada, pintar cercas, sugerindo a ambiguidade de levar a cabo as ações colonizadoras, agora esvaziadas de sentido pela incessante repetição desses gestos. Nesses rituais, os soldados carregam objetos tangíveis que servem para manter um ideal de nação, tais como a bandeira francesa, a indumentária militar. A própria paisagem é circunscrita por objetos que fazem referência direta ao colonialismo: estradas,

tanques de guerra. O espaço pós-colonial de *Bom trabalho* é, então, um espaço de desterritorialização.<sup>5</sup>

Em *The Skin of Film*, Laura Marks (2000) propõe uma investigação sobre as imagens multissensoriais de um certo cinema intercultural. A autora examina como a materialidade dos filmes pode revelar uma memória do sentido tátil, que de certa forma subverte a “supremacia da visualidade ótica” (MARKS, 2000: p. xiii). Tomando a filosofia do cinema de Deleuze como base para análise das imagens, Marks retoma a noção de “espaço-qualquer” do filósofo, afirmando que “os espaços-qualquer de Deleuze não são apenas os espaços disjuntivos do pós-modernismo, mas também os espaços disruptivos do pós-colonialismo” (MARKS, 2000: p. 27). São, certamente, espaços e imagens que propiciam uma “resposta emocional e visceral” no espectador (MARKS, 2000: p. 28). A noção de espaço-qualquer pode ser associada tanto às imagens-percepção (atribuídas aos grandes planos) quanto às imagens-afecção (atribuídas aos close-ups). Em ambas, há uma desconexão com o desenrolar das ações no filme e, assim, uma abertura para uma experiência afetiva. Denis trata os planos abertos e os planos fechados com a mesma qualidade, uma qualidade afetiva, a partir de um investimento na observação e no tempo das imagens. Tanto as paisagens quanto os rostos se apresentam como imagens que se recusam a “explicar” o filme do ponto de vista narrativo, simbólico ou histórico. Na perspectiva de Marks, são imagens que se recusam a uma explicação causal, provocando assim a busca por uma memória multissensorial e afetiva.

O caráter hostil da paisagem culmina ao final do filme, quando Galoup pune Sentain (Grégoire Colin) e o deixa propositalmente com uma bússola quebrada, sem condições de retornar à base, ficando à deriva na imensidão da paisagem vazia e hostil. Ainda pior, o sargento planejou esse fim para Sentain, na tentativa de pôr fim à sua própria angústia, ao seu sentimento de inveja e ódio. Sentain fica, então, à deriva, percorrendo a paisagem na tentativa do retorno. Mais uma vez, a câmera focaliza o solo seco, numa observação quase geológica da terra, depois acompanha o soldado vagando pelo deserto. Outro plano aberto mostra um grande deserto de sal, seguido de outro plano muito próximo que mostra os detalhes desse sal. Os efeitos desse tipo de visualidade, que constrói uma estética a partir de escalas extremas – ou seja, do detalhe mínimo

---

<sup>5</sup> O uso da noção de desterritorialização neste artigo se dá a partir da teorização que Deleuze propõe em *Cinema 1: A imagem-movimento*, ao analisar as formas de enquadramento que são definidas como imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção. Outras referências ao conceito de desterritorialização são discutidas em *O que é a filosofia* e *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*, obras escritas com Félix Guattari.



ao mais amplo campo de visão, em que a imagem perde seu efeito de profundidade, tornando-se uma superfície comparável àquela do plano detalhe – são sentidos como potência afetiva, que em vários momentos se sobrepõe à dimensão representacional e narrativa do filme. Pouco a pouco seu corpo vai ficando fraco; o sol, o sal, vão consumindo-o. Ele aparece estirado às margens do mar, sob o sal e, ao mesmo tempo, sobre o sal. O sal cristalizado no chão também se cristaliza em sua pele. Ele é devorado, consumido, incorporado, pela paisagem; “quando Sentain, exausto, finalmente para, a imagem da praia cheia de sal onde ele caiu preenche, literalmente, a tela, sua brancura e uniformidade negam a possibilidade de encontrar qualquer orientação segura” (BEUGNET; SILLARS, 2014: p.172). Aqui, os corpos e as ações dão lugar ao espaço; a câmera escrutiniza as características da paisagem que, de certa maneira, denota a impossibilidade de inscrever os corpos nesse espaço pós-colonial, crucialmente um espaço de deslocamentos.

### 3. Corpos pós-coloniais, gestos e movimentos afetivos

A atenção que Denis dá aos espaços de Djibouti, a essas paisagens autônomas que privilegiam a presença material da imagem, também se reflete nas imagens dos corpos, principalmente nos corpos masculinos dos soldados da Legião. Esses são, também, corpos pós-coloniais, que segundo Susan Hayward, incorporam o “evento/momento pós-colonial” (HAYWARD, 2001: p. 160). Dessa forma, esses corpos revelam em si as consequências do colonialismo, sendo “o apagamento da memória” uma das maiores consequências (p. 159).<sup>6</sup> Cada um desses homens parece guardar um segredo – talvez essa seja uma impressão própria do protagonista Galoup –, e é a partir desses segredos, que ocultam ciúme, ódio e desejo, que se desenvolve a trama do filme. Porém, é crucial ressaltar que pouco se revela no desenrolar das ações do filme, que hesita em oferecer chaves para desvendar a causalidade narrativa. *Bom trabalho* tem uma narrativa elíptica, cuja temporalidade prolongada para dar lugar à observação dos espaços e corpos, e a suspensão das ações narrativas, engendram outro tipo de engajamento com o filme, mais corpóreo, sensorial e afetivo.

Até certo ponto, a escolha de Denis na construção estética de *Bom trabalho* parece refletir os preceitos da Legião Francesa, como afirmam Martine Beugnet e Jane Sillars (2014: p.167-168):

---

<sup>6</sup> De acordo com Hayward (2001), os corpos pós-coloniais não podem ser pensados a partir de uma lógica colonial. A autora afirma, seguindo questionamentos de Stuart Hall sobre quando, de quem e que tipo de momento pós-colonial se está tratando, que esses corpos são fundamentalmente múltiplos e inseparáveis da transculturalidade presente no contexto do colonialismo.

Aqueles que se juntam à Legião deixam suas histórias para trás; eles ganham novos nomes; seus corpos, nova forma através dos treinos; eles perdem suas roupas para os uniformes. O direcionamento do filme evoca repetidamente esse processo de fusão que é capaz de reduzir até mesmo as marcas da etnia. Na cena que abre o filme, os soldados em uniformes e com as cabeças raspadas são contrastados com as mulheres locais, que exibem suas diferenças – os penteados, as roupas em diferentes estampas e tecidos, as danças variadas – diante do espelho da casa noturna.

Assim, apesar de serem de diferentes origens e culturas, de falarem diferentes idiomas, nessas cabeças raspadas, no uniforme – ou mesmo nos torsos muitas vezes nus –, as identidades dos legionários se perdem, seus corpos masculinos são reduzidos à sua fisicalidade, materialidade, de modo que todos os corpos parecem iguais, inseridos numa marcha ou numa coreografia que tem como pano de fundo a paisagem do Djibouti. É importante ressaltar, no entanto, que a uniformização desses integrantes na Legião é subvertida por Denis, que demora olhar da câmera nos rostos, que revelam seus diferentes traços étnicos. A paisagem, por outro lado, revela nesses corpos sua vulnerabilidade. São corpos masculinos, são corpos fortes, treinados, mas que de algum modo parecem frágeis, pois carregam histórias de trauma, de emoções e desejos contidos – como Galoup, que por ciúme toma atitudes que o afastam da Legião definitivamente. Esses corpos armazenam a memória dessas histórias que, por vezes, escapam num olhar, numa reação e, mais raramente, numa fala. Um exemplo disso ocorre numa das cenas em que as imagens-lembranças convergem para um momento preciso da vida de Galoup: o dia em que um avião francês deixa novos soldados no local onde estavam instalados os legionários, e ele repara na presença de um deles, Gilles Sentain.

Galoup descreve Sentain, na narração em off, como “um tipo magro, distante, que não tinha motivo para estar conosco na Legião. Isso foi o que pensei. Senti algo vago e ameaçador tomar conta de mim”. Ao longo do tempo, o ciúme e a inveja de Galoup por Sentain se intensificam. Outra forte imagem-lembrança do sargento é quando Sentain salva um colega que se ferira na queda de um helicóptero que fazia exercícios de emergência sobre o mar. O outro homem a bordo não sobrevive. O sangue desses homens, ao se misturar com as águas do Mar Vermelho, remete ao fato de que seus destinos estão inter cruzados com o daquela terra. O heroísmo de Sentain, já prenunciado em algumas atitudes, é percebido por Galoup e pelos outros soldados, e fica evidenciado aos olhos do comandante Forestier.

Denis proporciona uma ambiguidade na organização da trama com o desdobramento de eventos traumáticos. No caso de *Bom trabalho*, Galoup narra a história com remorso, mas, agora, é capaz de reconhecer o seu estado emocional instável, sua obsessão por

Sentain, e o resultado em seu comportamento destrutivo, que quase custou a vida do jovem oficial. (DOOLEY, 2013: p.5)

A dificuldade de Galoup para controlar seus sentimentos revela ainda que os corpos pós-coloniais estão, em suas multiplicidades, aprisionados numa “economia do desejo ocidental” e, assim, o desejo está fortemente ligado à morte (HAYWARD, 2001: p. 159). Ainda, Denis apresenta sentimentos erotizados de desejo e poder que pulsam nas veias de Galoup. As tensões relacionadas ao desejo, ao conflito e ao ego masculino vão aumentando no personagem à medida em que são por ele reprimidas.

A relação do desejo e da construção da masculinidade no contexto da ruína do projeto colonial revela a genialidade do olhar de Denis. É interessante lembrar que, após a sequência de abertura do filme, em que vozes masculinas entoam o hino da Legião, reforçando uma ideia de construção de um mito, Denis intercala uma cena numa boate de Djibouti, em que um grupo de mulheres locais dança em frente a um espelho. Ao passo que dançam, alguns legionários se juntam a elas. A princípio, uma leitura apressada poderia revelar uma objetificação dessas mulheres, no sentido teorizado por Laura Mulvey (1975: p. 440) em sua análise da escopofilia no cinema narrativo. Como sabemos, a leitura psicanalítica de Mulvey demonstra que o “ato de olhar” é uma “fonte de prazer”; e a construção do cinema narrativo se baseia no olhar dominante masculino em relação ao corpo feminino. No caso de *Bom trabalho*, Denis inverte esse olhar. A forma de filmar os corpos das mulheres dançando não as coloca como objeto do olhar masculino: seus corpos são enquadrados a uma distância média; além disso, há gestos de repulsa em relação aos legionários que se aproximam para tocá-las. O que ocorre nas cenas subsequentes, aliás, é a construção de um olhar sensualizado, erotizado em relação aos corpos masculinos. Essa ruptura na maneira de retratar as subjetividades masculinas e femininas no filme nos leva a questionar as relações de poder patriarcais tecidas e estruturadas no processo histórico colonial. O ideal masculino de dominação no contexto da colonização dos países ocidentais é, portanto, subvertido pela constelação de olhares construída no filme.

A repressão do desejo é sugerida em várias sequências do filme, em que os corpos são filmados em grupo, porém individualizados e escrutinados um a um pela câmera, revelando um olhar sensual para esses corpos. Com isso, como apontam Beugnet e Sillars (2014: p. 4), “a autoimagem mítica da legião oferece uma fusão dentro de um ideal coletivo que subsume individualidade e sublima desejo dentro de suas regras duradouras de tradição e disciplina”.

Claire Denis também é conhecida por ser uma realizadora que coloca em primeiro plano nos seus filmes os corpos masculinos. No caso de *Beau travail*, os corpos masculinos se destacam da paisagem, propositalmente, não apenas no intuito de explicitar a representação da masculinidade e da sexualidade, mas também como uma forma de trazer à tona um olhar singular sobre corpo, gênero e sexualidade, que ainda tangencia a questão do pertencimento e da identidade.

De acordo com Hayward (2001), Claire Denis explora o corpo coletivo da Legião através da dança. São oito sequências de dança no filme, segundo a autora. A forma de olhar para esses corpos se concentra em dois tipos de movimento. De um lado, os soldados cumprem o ritual repetitivo de suas rotinas, num gesto de esvaziamento de sentido, que faz com que o espectador se submeta a uma experiência do passar do tempo, da monotonia, do tédio. De outro, eles se agrupam e, pela falta de uma guerra na qual lutar, esses corpos são postos em dança. Inicialmente, vemos os corpos agrupados em treinamento, em sequências que enfatizam a rigidez dos treinos militares e a resiliência dos corpos.

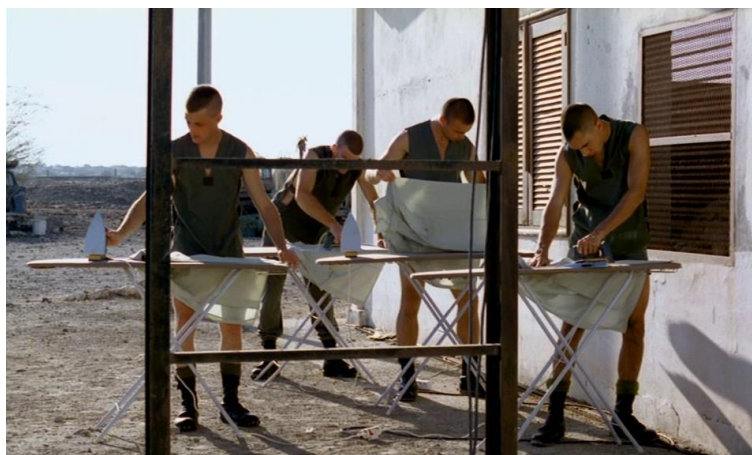


Fig. 3: Rotinas domésticas



Fig. 4: Treinamento em grupo

Como afirma Denilson Lopes:

Trata-se mais de revelar as ambigüidades afetivas e eróticas expressas nos exercícios e atividades do grupo, sem contudo cair no lugar comum fácil, da explosão da homossexualidade em um ambiente homosocial mas homofóbico. Apesar da pouca presença feminina, também não se trata de falar tanto em misoginia. O fundamental está nos corpos trazerem marcas de uma história colonial a que a solidão existencial se mescla. (2007: p. 130)

Ao longo do filme, essas sequências vão adquirindo um contorno mais fluido e os corpos, fortemente coreografados, são filmados por uma câmera que pulsa e respira, assim como esses corpos que ela observa. É interessante notar que, em muitas dessas cenas de dança, mesmo filmando um grupo coreografado, a câmera não deixa de se aproximar dos corpos e de enquadrá-los em detalhe. Portanto, Denis parece menos interessada em nos mostrar sincronicidade, harmonia ou perfeição dos movimentos do grupo, do que na potência do corpo em performance. Como afirma Elena del Río (2008, p. 3), “nos gestos e movimentos do corpo em performance, forças incorpóreas ou afetos se torna expressões-eventos que afirmam o poder de ação e transformação do corpo”.



Fig. 5: close-up de Galoup





Fig. 6: Coreografia dos soldados

A escolha dos enquadramentos e sua montagem sinaliza a preocupação de Denis com a escala cinematográfica, quando são intercalados planos abertos e close-up, convidando os espectadores a “tocar e sentir” o filme (HAYWARD, 2001: p. 162). Avançando essa ideia de tatilidade, Laura Marks (2000) defende que esses planos desvelam uma visualidade háptica. Para Marks (2000: p. 152), “nossos corpos codificam a história”. A atenção aos rostos e corpos desses personagens, o tempo de observação dado a eles, transforma essas imagens em imagens hápticas, que “podem compelir uma contemplação visceral e emocional” por parte do espectador (MARKS, 2000: p. 163).

Claire Denis enfatiza de maneira insistente os corpos desses homens, corpos robustos, de soldados, corpos que trazem as marcas de uma história colonial. Do mesmo modo, vale ressaltar que esses corpos estão atuando numa região extremamente hostil, desértica, são corpos cheios de vigor, mas que parecem apenas estar repetindo exercícios militares de treinamento, são corpos que estão deslocados naquela paisagem árida. Entretanto, esses corpos também parecem, em alguns momentos, se incorporarem à paisagem, como se dela fizessem parte. Nota-se que esses corpos se transformam, ao longo do filme, a partir do movimento. No início, os treinos são duros e possuem caráter claramente militar. Ao longo do filme, esses treinos vão adquirindo um sentido de coreografia – ou seja, ainda é um movimento repetido e coletivo –, convertendo-se, como analisado, em uma dança.

Essa passagem do movimento de característica militar para o que parece uma coreografia de dança é marcada também pela música, antes inexistente, e pelos dorsos nus dos legionários. Nesse momento, os corpos parecem harmonizar com a paisagem silenciosa e severa, áspera e bela;



“os homens parecem ser destinados a serem estranhos, figuras deslocadas, mas de alguma forma acolhidos. A paisagem pontua um roteiro com poucos diálogos e atuações contidas” (LOPES, 2012: p. 55). O silêncio é quase sempre entrecortado por falas de ordens, os diálogos entre os legionários são raros e curtos. Portanto, os silêncios que marcam o filme e o foco na materialidade dos rostos e corpos (assim como faz com o tratamento dos espaços abertos) podem ser entendidos como uma forma de dar visibilidade àquilo que não tem possibilidade de ser dito em um nível simbólico e narrativo, isto é, os efeitos da desterritorialização, as consequências do colonialismo, a repressão dos desejos, entre outros. As imagens hápticas dos corpos são o que Deleuze (1983) define como imagem-afecção; como coloca Marks (2000: p. 163), “enquanto [essas imagens] geralmente se estendem para ações”, elas se transformam em puro afeto, quando divorciadas de ações narrativas.

Essa potência afetiva atinge seu ápice depois da expulsão de Galoup da Legião Francesa. Tendo sido responsável pela punição do soldado Sentain, que se perde no deserto e aparentemente desaparece – no entanto, ele é posteriormente encontrado vivo por um grupo de nativos que percorrem as terras cobertas de sal montados em camelos –, Galoup é afastado da Legião; após passar pelo Tribunal Militar, o sargento é repatriado por razões disciplinares. Com isso, o filme retorna, uma última vez, ao momento presente, na França, em Marseille, onde Galoup vive num quarto apertado, que lembra uma cela. Exilado, Galoup mantém os hábitos de uma rotina militar. Nas últimas cenas do filme, Galoup forra sua cama meticulosamente, como se obedecesse a um ritual. Deita-se na nela e depois pega uma arma. Em seu peito, uma tatuagem diz “serve à boa causa e morre”. A câmera passeia pelo corpo do sargento deitado, primeiro focando nas calças, subindo em direção ao seu torso, enquadrando a tatuagem de Galoup e percorre parte de seu corpo, mostrando sua mão segurando a arma, repousada no peito. Em primeiríssimo plano, a câmera enquadra o músculo do braço e mostra sua veia pulsando. Essa cena suscita duas questões importantes. A vida de Galoup estaria em suas mãos, ou sua vida só teria sentido dentro da Legião? Desse modo, Denis retoma mais uma vez a questão da instituição da Legião como uma prática colonial, baseada no mito e em valores nacionais que negam qualquer individualidade. Segundo Elisabeth Alsop (2014: p. 16), a veia pulsante de Galoup seria um resultado do “tema do desejo obstruído que persegue o filme de Denis e a história de Melville, que de diversas formas são sobre as consequências fatais dessa obstrução.” A veia pulsante nos diz, sobretudo, do engajamento sensorial de uma visualidade investida no filme.

É sobre essa imagem de Galoup deitado que se começa a ouvir a música *The Rhythm of the Night* (Corona). A música vai se tornando cada vez mais alta e o espectador vê o sargento sozinho numa casa noturna, vestido de preto. Ele começa, vagarosamente, a executar alguns movimentos como se fosse dançar, “a música está agora no mais alto volume e a canção se instala enquanto o próprio Lavant parece escutá-la de uma postura interior, à procura do que lhe dará os primeiros impulsos de movimento” (LORIMIER, 2014: p.167). A tensão própria ao personagem de Lavant torna-se mais uma vez evidente no filme. Galoup dança como se executasse um duelo interior. Enérgico, ele salta, dá murros no vazio, rola no chão, se joga para fora do quadro. Uma performance intensa que mobiliza corpo e mente. Kath Dooley (2013: p.6) diz que “embora ele comece sua dança solitária aparentemente no controle do seu corpo, seus movimentos tornam-se cada vez mais bizarros e frenéticos até que, finalmente, ele parece ter perdido o controle sobre si mesmo”. Ela acrescenta que, sobre essa cena não ensaiada, filmada em uma única e longa tomada, Denis comentara em uma entrevista que havia dito a Denis Lavant que se tratava de uma dança entre a vida e a morte (DOOLEY, 2013). Ainda de acordo com Dooley (2013, p.6), “a cena da dança que se segue pode ser lida como um raro momento em que o trauma não processado de sua experiência no Djibouti escapa do seu corpo numa série de movimentos frenéticos e descontrolados”. É nessa cena, então, que o filme termina. Em oposição ao hino e aos soldados uniformizados do início, há agora um homem e sua dança. Fica evidente, aqui – talvez de modo mais enfático –, a relação entre o movimento e a temporalidade do gesto como elementos que emergem do corpo em sua capacidade de afetar, como teoriza Elena del Río (2008).

#### 4. Considerações finais

Em sua construção narrativa e estética, *Bom trabalho* explora o caráter residual do colonialismo, assim como a obsolescência das práticas coloniais que ainda permanecem na sobrevivência da Legião Francesa, como no caso do Djibouti. O filme faz pouco uso de diálogos,

mas se utiliza de diversas outras formas de expressão, como a dança, a música, a ópera, o teatro.<sup>7</sup> Essas escolhas estéticas e narrativas evidenciam a tendência de Denis a priorizar os gestos e as performances dos corpos, assim como a inscrição desses corpos no espaço pós-colonial, em detrimento à uma narrativa pautada na causalidade histórica que pudesse estabelecer uma relação simbólica direta entre a violência e o trauma das identidades pós-coloniais e a manutenção dessas práticas coloniais.

A atenção ao tipo de enquadramento, ao movimento dos corpos e seus gestos reforça os sentimentos silenciados dos legionários, sobretudo os inscritos nas memórias de Galoup. Desse modo, Denis retrata a Legião como constantemente ameaçada pela sua própria lógica colonialista. Por mais que o enredo se baseie vagamente nas memórias em voz-over de Galoup, a rarefação causada pelos silêncios abre espaço para a observação dos corpos. As imagens sugerem como os corpos desses homens deslocados desaparecem na paisagem, incorporam-se a ela, ao seu fundo de areia, de água, de sal. Claire Denis explora o deserto e os corpos desses homens que se destacam nessa paisagem. E, ao fazer isso, ao contrapor terra e corpos, ela aprofunda a importante questão do pertencimento de um corpo a uma terra, do deslocamento (forçado) dos corpos, da submissão dos corpos à terra. A terra parece governar os corpos,

Mas a relação entre corpos e terra também sinaliza a atração constante do orgânico, a sugestão de que esse corpo coletivo está sendo recuperado pelo mundo natural; que, apesar das rotinas, sempre realizadas com perfeição, apesar das dobras perfeitas do uniforme, os soldados correm o risco de se fundir com as plantas e as rochas como a primeira dança, intitulada a dança das ervas daninhas, por exemplo: a maquinaria já está sendo colonizada pela areia, e os legionários movem-se ao vento como as ervas daninhas ao redor deles. (Beugnet; Sillars, 2014, p.172)

Portanto, a espacialidade tem um papel fundamental na apreensão das subjetividades dos personagens. Ainda, Denis engendra a relação entre paisagens e corpos a partir de um engajamento material, sensorial e afetivo com as imagens, tanto as imagens-percepção quanto as imagens-afecção, compondo esses espaços e corpos dentro de uma lógica de desterritorialização. A partir da concepção de Deleuze (1983) nos seus ensaios sobre o cinema, imagens de corpos e espaços (ou imagens-afecção e espaços-qualquer, respectivamente) têm o potencial de se desapegar de suas coordenadas espaço-temporais, perdendo, assim, suas relações métricas com a narrativa e adquirindo uma autonomia material.

---

<sup>7</sup> Adia (Olivier N'Goma), Safeway Cart (Neil Young), Simarik (Tarkan), The Rhythm of the Night (Corona), Tourment d'amour (Francky Vincent), *Billy Budd* (opéra de Benjamin Britten).

Esses corpos de homens uniformizados, soldados, que se movimentam no espaço do deslocamento, que dançam ao invés de lutarem. *Bom trabalho* constrói o corpo pós-colonial em crise, o corpo masculino, estrangeiro, revelado em sua anatomia pela câmera que o percorre em inúmeros close-ups, mas também corpos que são como uma espécie de sombras de si mesmo, desterritorializados, e cujas identidades se quer apagar. “*Je suis perdu*”, diz Sentain, reconhecendo a impossibilidade de inscrever esse corpo pós-colonial naquele espaço. Contudo, com sua câmera pulsante, ela mesmo corporificada, Denis faz com que esses corpos respirem, convidando o espectador a senti-los, em sua tensão contra a paisagem. Assim, por meio de uma construção híbrida entre espaços e corpos desterritorializados, o filme põe em cena a ruína do projeto colonial, seu esvaziamento de sentido, e os traumas sofridos pelos corpos pós-coloniais a partir de uma visualidade háptica e sensorial, como um gesto estético e político: uma forma de construir e dar visibilidade àquilo que não é possível representar discursivamente e simbolicamente.

### Referências bibliográficas

ALSOP, Elizabeth. “‘The Mercurial Quality of Being’: Sudden Moves in *Beau Travail* and *Billy Budd*”. *Adaptation*, V. 7, N. 1, 2014, pp. 14-24.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2009.

DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edimburgo: Edingburgh University Press, 2008.

DOOLEY, Kath. “Foreign Bodies, Community and Trauma in the Films of Claire Denis: *Beau Travail* (1999), 35 Rhums (2008) and *White Material* (2009)”. *Screening the past*. 2013. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2013/09/foreign-bodies-community-and-trauma-in-the-films-of-claire-denis/>. Acesso em: 03 Jul. 2020.

HAYWARD, Susan. “Claire Denis’ Films and the Postcolonial Body – With Special Reference to *Beau Travail* (1999)”. *Studies in French Cinema*, V. 1, N. 3, pp. 159-165, 2001.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London e Nova York: Routledge, 2000.

LEFEBVRE, Martin (Org.). *Landscape and Cinema*. Nova York e Londres: Routledge, 2006.

LOPES, Denilson. “Entre o mar e o deserto: o olhar intruso”. *Devires*, V. 4, N. 1, pp. 122-135, 2007.

\_\_\_\_\_. *No coração do mundo*. Rio de Janeiro: Ed: Rocco, 2012.

LORIMIER, Julie. De la danse comme révélateur: Denis Lavant dans *Beau travail*. 24 Images, n.167, p.30-31, 2014. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/71889ac>>. Acesso em: 05 Jul. 2016.

MAULE, Rosanna. “A dialética da identidade transnacional e o desejo feminino em quatro filmes de Claire Denis”. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

MAYNE, Judith. *Contemporary film directors – Claire Denis*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

MCCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather*. Nova York: Routledge, 1995.

MCMAHON, Laura. “Beyond the Human Body: Claire Denis’s Ecologies”. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, V. 7, 2014, pp. 1-18.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema: Antologia*. São Paulo: Graal, 1983, pp. 437-453.

NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2001.

NANCY, Jean-Luc. “Uncanny Landscape”. In: NANCY, Jean-Luc. *The Ground of the Image*. Nova York: Fordham University Press, 2005, pp. 51-62.

\*\*\*

**Mariana Cunha:** Pesquisadora em estágio de pós-doutorado pelo Programa Nacional de Pós-doutorado (CAPES) e professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE. É doutora em cinema e mestre em estudos críticos e culturais pela Birkbeck, University of London (Reino Unido).

**Catarina Andrade:** Professora Adjunta do Departamento de Letras/UFPE. Professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Comunicação PPGCOM/UFPE e da Pós-graduação Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação (LEVE).

\*\*\*

**Artigo recebido para publicação em:** Junho de 2020.

**Artigo aprovado para publicação em:** Julho de 2020.

\*\*\*

**Como citar:**

CUNHA, Mariana; ANDRADE, Catarina. Corpos pós-coloniais e desterritorialização: gestos e movimentos afetivos em *bom trabalho* (Claire Denis, 1999). In. *Revista Transversos*. Dossiê: Cinema e Território na História Audiovisual da América Latina, África e Diásporas. Rio de Janeiro, n°. 19, 2020. pp. 119-138. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528.  
DOI: 10.12957/transversos.2020.52468.

