

Shine bright like a diamond: o momento qualquer como operação estética e política de desierarquização do tempo em *Bande de Filles*

*Shine bright like a diamond: the any moment as an aesthetic and political operation of de-ierarchization of time in *Bande de Filles**

DIEISON MARCONI^[1]

Instituição/Afiliação

ESPM-SP

País Brasil

Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP, onde integra o grupo de pesquisa Sense - Comunicação, Consumo, Imagem e experiência (CNPq/PPGCOM-ESPM). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com período sanduíche realizado na Universidade Complutense de Madrid (UCM), na Espanha, junto ao Grupo de Pesquisa em Gênero, Estética e Cultura Audiovisual (GECA -UCM). É Mestre em Comunicação e Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Como pesquisador, se dedica aos estudos das relações entre imagem, estética, política e estudos queer.

RESUMO

Este artigo toma como ponto de partida um conjunto de cenas cinematográficas em que sujeitos deslocados, empobrecidos ou precarizados estão a dançar. Nestas cenas, a dança é um micro evento do cotidiano ou uma ação prosaica de pessoas comuns em filmes de cunho realista. No entanto, suspeita-se que este gesto banal ou ordinário de dançar é passível de ser investigado, a partir do que propõe Jacques Rancière, como um “momento qualquer” de emancipação fabulada. Assim, junto ao longa-metragem *Bande de Filles* (Céline Sciamma, 2014), o artigo investiga como as cenas de dança figuradas pela imagem fílmica realista podem ser compreendidas enquanto um “momento qualquer” que irrompe as “hierarquias do tempo” e possibilita que os sujeitos “apareçam” de outra maneira que não aquela já indexada pelo regime da polícia.

Palavras-chave: Jacques Rancière; momento qualquer; *Bande de Filles*.

ABSTRACT

This article takes as its starting point a set of cinematographic scenes in which displaced, impoverished or precarious subjects are dancing. In these scenes, dance is a daily micro event or a prosaic action of common people in realistic films. However, it is suspected that this banal or ordinary gesture of dancing can be investigated, based on what Jacques Rancière proposes, as a “any moment” of fabled emancipation. Thus, together with the feature film *Bande de Filles* (Céline Sciamma, 2014); the article investigates how the dance scenes depicted by the filmic image can be understood as an “any moment” that breaks through the “hierarchies of time” and enables subjects “appear” in a way other than that already indexed by the police regime.

Keywords: Jacques Rancière; any moment; *Bande de Filles*.

INTRODUÇÃO

Tem sido recorrente em minhas pesquisas um gesto de colecionar imagens que, posteriormente, termina por constituir objetos teóricos de estudo e reflexão. Trago, então, para este artigo, um conjunto de imagens que ao longo dos últimos anos fui colecionando sem necessariamente ter em mente um motivo de todo racional. Já intuía, porém, que este gesto poderia ser descrito por Laura Marks (2002) não apenas como um desejo aficionado de guardar e possuir imagens, mas também como um gesto de apropriação. As imagens colecionadas tratam-se de *frames* fílmicos, a maioria de longas-metragens ficcionais de cunho realista, nos quais mulheres empobrecidas, homens gays imigrantes, pessoas transexuais discriminadas, sujeitos negros precarizados e tantas outras figuras comuns e melancólicas, diaspóricas ou exploradas, mais ou menos alegres e deslocadas, estão dançando.

Não se trata de filmes do gênero musical e apenas alguns deles são filmes ambientados em temas e contextos de dança, como *Five Dances* (Alan Brown, 2013), *And then we danced* (Levan Akin, 2019) ou *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989)). A dança, nesta coleção de imagens, trata-se mais de um acontecimento prosaico do cotidiano. No caso de *O abismo prateado* (2011), por exemplo, Violeta, interpretada por Alessandra Negrini, percorre em círculos a cidade do Rio de Janeiro até entrar em uma festa. De cabelos molhados, ela dança de forma catártica ao som oitentista de *Maniac*, canção de Michael Sembello, antes de novamente se perder em busca do companheiro que a abandonou.

Em *Beau Travail* (1999), a diretora Claire Denis exerce um olhar intruso em um ambiente deserto, militar, masculino e homosocial: “um mundo mineral onde não há personagens privilegiados, intelectuais, artistas, apenas personagens comuns, pouco heroicos” (LOPES, 2012 p. 55). Neste espaço, o comandante Gallup, depois de muito tempo pregado a uma rotina de *secura naturalista* e em meio a outros corpos masculinos hiper contidos, dança sozinho e de forma desmedida ao som de *The rhythm of the night* (Corona, 1993). Já em *Happy Together*, de Wong Kar Wai (1998), entre a precária situação financeira dos amantes chineses em Buenos Aires e o retorno de um deles para Hong Kong, há o momento em que Ho Po Wing e Lai Yiu Fai dançam um tango em uma modesta cozinha de cores saturadas.

O mesmo ocorre com outro casal de homens gays vivendo dessa vez em Berlim: Donato e Konrad, de *Praia do futuro* (Karim Ainouz, 2014), dançam em uma balada tonalizada de vermelho –, pouco antes do primeiro tornar-se “um fantasma que fala alemão”. Em *O céu de Suely* (2006), também de Ainouz, Hermila dança com sua amiga para esquecer a pobreza, a aspereza dos dias e a espera do marido que não vem. Já em *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), Marina precisa encarar com fúria travesti a transfobia que a enreda e a agride sem trégua, a não ser por

uma breve cena estetizada, embebida de elementos camp, na qual ela também dança.

Outros corpos mais ou menos empobrecidos ou deslocados também dançam em *A cidade do Futuro* (Cláudio Marques/Marília Hughes Guerreiro, 2016), *Vento Seco* (Daniel Nolasco, 2020), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), *A Seita* (André Antônio, 2015), *Keep the Lights On* (Ira Sachs, 2013), *Inferninho* (Guto Parentes/Pedro Diógenes, 2018), *Beira-mar* (Marcio Reolon/Filipe Matzembacher, 2015), *Tinta Bruta* (Marcio Reolon/Filipe Matzembacher, 2018), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), *Los fuertes* (Omar Zuniga, 2019), *120 Battements par Minute* (Robin Campillo, 2017), *Une Robe D'été* (Francóis Ozon, 1996), *La belle saison* (Catherine Corsini, 2016), entre tantos outros.

O que me chama atenção em meio a este mosaico de imagens são aquelas cenas de dança vividas enquanto gesto comum, de pessoas comuns, especialmente em filmes narrativos e de cunho realista. Me chama mais ainda a atenção aquelas cenas de dança que, apesar de prosaicas, parecem produzir uma ruptura ou, então, aquilo que Jacques Rancière (2013; 2017; 2018a) chamou de um "momento qualquer" de emancipação fabulada. Estas cenas parecem abrir, enquanto elemento estético e político, uma fenda provisória não apenas na temporalidade fílmica e na hierarquia dos tempos que organiza a vida precária dos sujeitos figurados na imagem, como também abrem uma brecha na partilha policial do sensível (RANCIÈRE, 2018b), isto é, a partilha que distribui os modos de ser e de aparecer no campo do sensível.

Embora esta discussão a respeito das cenas de dança enquanto suspensão da ordem e adentramento numa outra esfera utópica possa parecer redundante para as teorias do cinema musical, a exemplo dos estudos de Richard Dyer (2016), a prerrogativa deste artigo/ensaio preserva sua originalidade por diferentes vias. Primeiro, busca-se compreender como as cenas de dança desempenham uma ruptura estética e política da temporalidade causal nas ficções realistas (e não no cinema musical). Em segundo lugar, busca-se verificar como o gesto de dançar rompe com as hierarquias temporais na ficção realista através de uma chave teórica ranceriana, isto é, por que dançar nesse "momento qualquer"? O que esse gesto, movimento, expressão ou linguagem pode aferir sobre a desierarquização do tempo e a vida precarizada em ficções de cunho realista? Por que o gesto de dançar mereceria lugar no escopo do que Rancière chama de momento qualquer?

Tendo em mente estas questões e uma extensa coleção de frames dançantes, vasculhei imagens em busca deste "momento qualquer" que poderia demonstrar como o intervalo da dança fabulado pela imagem fílmica libertaria "o que estava indexado sob o registro do único real possível, apresentando a esse real ordinário e já consensual uma desierarquização e uma possibilidade outra de aparecer" (RANCIÈRE, 2019, p. 55 *apud* MARQUES, 2020. 4). Para tanto, e em função do espaço contingenciado deste breve artigo, elegi uma única cena de um único filme

que vem a contribuir para esta modesta verificação do dissenso.

Em *Bande de Filles*, longa-metragem de Celine Sciamma, 2014, Marieme, ou Vic, é a protagonista que experimenta diferentes formas de vulnerabilidade e sujeição, especialmente em função de uma intensa sobreposição de marcadores sociais como gênero, raça e classe (CRENSHAW, 1991). Em função dessas violências cruzadas, Marieme (mulher, negra, empobrecida) está exposta ao que Judith Butler (2017) nomeou como uma vida precária em condições precárias. Dito de modo mais extenso, a personagem não está apenas exposta a uma vida precária em seu aspecto ontológico da condição humana (um amplo marco de regulações sociais ao qual todo e qualquer corpo está submetido desde o seu nascimento e a partir do contato com o outro que pode, a qualquer momento, violentá-lo de forma acidental ou proposital).

A precariedade de Marieme, diria Butler (2018), vai além dessa condição ontológica de viver socialmente. Ela evolui para uma condição precária. Pois, se considerarmos os recortes econômicos, de gênero, raça, nacionalidade, orientação sexual ou, ainda, os enquadramentos epistêmicos que utilizamos para a inteligibilização de quais vidas possuem o direito de serem vividas e quais são passíveis de luto antes mesmo de serem perdidas, algumas destas vidas estarão muito mais vulneráveis à violência (ou serão muito mais precárias) do que outras. Por vidas em condição precária entende-se, então, aquelas vidas que não valem a pena, pois elas não partilham dos códigos normativos e ontológicos que estabelecem o que é uma vida humana: refugiados, homens escravizados, pessoas negras empobrecidas, civis em condições de guerra, presidiários, moradores de rua.

O racismo, o machismo e a desigualdade econômica, com sua matriz reguladora, se impõe no cotidiano de Marieme de tal maneira que lhe parece impossível habitar a temporalidade de outra maneira e de “aparecer” no campo do sensível de outro modo que não este: sobrevivendo; precisando revidar às violências a quase todo instante; necessitando oferecer alguma capacidade de resistência mesmo quando já está demasiadamente alvejada. Não parece haver muito espaço para o lúdico em seu cotidiano, havendo ainda menos espaço para uma um tipo de emancipação que só chegaria a custo da superação total da desigualdade econômica e de gênero. E isso Marieme não pode fazê-la sozinha, nem com seu bande de filles.

No entanto, o longa-metragem de Sciamma nos oferece outras possibilidades de pensar termos como emancipação e igualdade, inclusive muito mais próximos do que propõe Jacques Rancière (2018b). O termo igualdade, presente na obra de Rancière, se distancia do senso comum clássico iluminista e afasta-se de certa compreensão marxista que foi vastamente difundida como a conquista do bem-estar social e econômico. Para Rancière, a igualdade não se trata de uma igualdade legal que só poderia existir a custo das lutas políticas e históricas, mas, isto sim, de uma igualdade “sensória” ou “expressiva”. Ou, ainda, de uma igualdade produzida por uma

emancipação fabulada que se expressa em gestos prosaicos e dissensuais do cotidiano, em um intervalo na engrenagem do tempo.

Um momento qualquer que ocupa o “entre” do continuum da produção e da reprodução da precariedade como, por exemplo, o desmedido momento em que Marieme, dentro de um quarto de hotel, dança com suas amigas ao som de Diamonds, canção pop de Rihanna –, cantora e compositora barbadense. Neste caso, cabe reforçar que a escolha pela análise desta cena se dá em função do elemento contextual que incide sobre os corpos empobrecidos ou precarizados que estão sendo figurados (mulheres, negras, empobrecidas), bem como a respeito da dança e da canção e seus elementos interseccionais ali atravessados: a força da figura de Rihanna e seu específico imaginário pop, a dimensão imagética dos corpos que dançam e o tom onírico da suspensão da cadeia narrativa. Portanto, a intenção aqui será a de entender justamente como este “momento qualquer”, protagonizado por um corpo precário que dança, produz uma desordem momentânea e fulgurante no “grande continuum feito da conjunção de momentos que são, ao mesmo tempo, o ponto por onde passa a reprodução da hierarquia dos tempos e o ponto de um hiato, de uma ruptura.” (RANCIÈRE, 2018a, p. 35).

■ O “MOMENTO QUALQUER” EM JACQUES RANCIÈRE

Em “*Les bords de la fiction*” (2017), Rancière comenta, entre outras obras literárias modernas, o livro de contos *Primeiras Estórias* (2001), de Guimarães Rosa. A respeito desta obra, Rancière expõe que a ficção escrita pelo autor mineiro nos fala da própria ficção e de uma forma de suspensão do cotidiano que esta teria a capacidade de produzir. Em outras palavras, os contos de Guimarães Rosa nos contariam não apenas da suspensão da descrença – “a mais simples, demasiadamente simples –, mas a suspensão do que sustenta a própria crença: a ordem corriqueira do tempo, a maneira habitual de ocupar um espaço, de identificar-se como indivíduo”. (RANCIÈRE, 2018a, p. 84)

Neste mesmo ensaio, Rancière ainda acrescenta que a ficção é como uma “função de vida” e que ela diz respeito “a capacidade de recomeçar a cada vez o salto no icomeçado, de transpor novamente a borda e adentrar espaços onde todo um sentido do real se perde com suas identidades e referências” (RANCIÈRE, 2018a, p.85). Esta suspensão do tempo cotidiano ganha, nos termos do autor, um nome mais preciso e também mais poético: “le moment quelconque”. O momento qualquer é o intervalo, diz ele, “que se pode produzir a qualquer instante, para

toda circunstância ordinária. Mas que é também um momento sempre decisivo, o momento de sacudida que se conserva na exata fronteira entre o nada e o tudo ” (RANCIÈRE, 2017, p. 154, tradução do autor).

Ainda que tal definição de “momento qualquer” apareça de forma bastante legível em *Les bords de la fiction* (2017), mais especificamente no capítulo *Le moment quelconque*, ou ainda em *Béla Tarr: o tempo do depois* (2013), Angela Marques (2020) sinaliza que esse desmedido momento figura na obra de Rancière pelo menos desde a década de 1980, quando o autor redigiu *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário* (1988). Nesta obra, fruto de sua pesquisa de Doutorado, o autor pós-marxista vai ao encontro dos escritos de Louis Gabriel Gauny, o “filósofo plebeu”, que viveu durante o século XIX e integrava os círculos da imprensa operária. Com este material em mãos, Rancière demonstra que a emancipação política dos sujeitos, nesse caso dos operários, não ocorreria exclusivamente com a conquista do status do bem-estar social e a superação total da desigualdade econômica.

Longe de ser um pesquisador inclinado à grandes declarações, Rancière oferece uma maneira mais prosaica de compreendermos a emancipação dos operários. Quando Gauny, de dentro da casa de obras, utiliza o seu tempo livre para olhar pela janela e mirar a paisagem da fazenda, ele olha “como se fosse” o proprietário daquele lugar. Esse gesto simples de olhar pela janela durante o tempo livre pode ser descrito, nas palavras de Angela Marques, como “um gesto que perturba a ordem consensual e hierárquica que separa os que trabalham com as mãos e os que observam” (MARQUES, 2020, p. 13). Ou, nos próprios termos de Rancière, o “devaneio fabulador” do operário produziria um momento qualquer em que “a emancipação é primeiramente uma reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo” (RANCIÈRE, 2018a, p. 33).

O momento qualquer ainda seria, então, o intervalo ao qual ninguém mais poderia “impor seu roteiro de vida verdadeira e de tempo parado” (RANCIÈRE, 2018a, p. 96), pois esse ponto sem limites, o desmedido momento, demonstra que “o excesso de ficção não é a ilusão que consola da realidade, tampouco é o exercício de virtuosismo dos habilidosos. Ele pertence ao dom que a vida tem, nos mais humildes e comuns, de transportar-se além de si mesma para cuidar de si mesma. ” (RANCIÈRE, 2018a, p. 97). Além disso, o autor acrescenta que o momento qualquer “não estende sua finitude senão ao mais próximo desse ponto final onde toda história contada deve terminar. Não porque a triste realidade da vida desmente as ilusões da ficção. Mas porque esse fim mesmo é um meio de homenagear a capacidade da ficção mediante a qual a vida se faz infinita” (RANCIÈRE, 2018a, p.93).

Em *O espectador emancipado* (2012), Rancière acrescenta, em relação às imagens, um argumento semelhante dado a função da ficção realista literária. Para o autor, sempre acompanhado com exemplos de imagens comuns do cotidiano, a imagem pensativa é “a imagem

de uma suspensão de atividade” (2012, p.114) que teria a capacidade indeterminada, no encontro com o espectador, de introduzir um intervalo no regime consensual do sensível. Angela Marques ressalta, por exemplo, que “o que interessa a Rancière é o modo como as imagens podem produzir esse jogo de intervalos entre regimes de enunciação, temporalidades, espacialidades e sentidos ao serem articuladas fora da lógica da representação” (MARQUES, 2020, p.4).

Em seu trabalho intitulado “A fabulação dos intervalos nas imagens: o momento qualquer como operação estética e política em Jacques Rancière”, Marques acompanha, inclusive, os passos do próprio autor em seu livro *Béla Tarr: o tempo do depois* (2013), obra em que o Rancière aciona e comenta, com mais ênfase do que em *A noite dos proletários* (1988), a figura da janela como

A moldura através da qual podemos seguir o olhar de uma personagem, localizada num momento específico (o tempo do depois ou o momento qualquer) configurado por cristais de tempo que, em movimento contínuo e não hierárquico, formam um microcosmo, visível apenas em um momento singular de coexistência, desafiando a espera pelo já familiar e promovendo a chegada do inquietante desconhecido” (MARQUES, 2020, p.12).

Outrossim, o momento qualquer, enquanto operação estética e política figurado pela imagem, se insere no conjunto de reflexões que Rancière tece a respeito dos nossos desejos de politizar a arte e as imagens e sobre como esses desejos se manifestam em estratégias e práticas muito diversas. No entanto, essas práticas divergentes teriam, para o autor, um ponto pacífico em comum: a ideia equivocada de que arte apenas seria política quando “mostra os estigmas da dominação e as mazelas sociais, porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p. 54).

Afastando-se desta “eficácia pedagógica” das imagens políticas, o autor buscará demonstrar em seguidos textos que a arte e as imagens possuem sua própria política. Isto é, que sua política não está restrita à camisa de força do engajamento. Ao contrário, o autor reivindica que essa politicidade da imagem se encontra justamente na descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis do pensamento dos espectadores. No caso em questão, essa indeterminação – ou essa pensatividade da imagem – seria proporcionada pelo momento qualquer captado pelas fotografias que Marques analisa ou mesmo pelos livros e filmes que o próprio Rancière comenta em diferentes obras.

Ainda em *Les bords de la fiction* (2017), Rancière expõe, por exemplo, que a ficção moderna se sustentou, em grande medida, no argumento de que apenas um “realismo sério” poderia emancipar verdadeiramente os sujeitos ao representar suas experiências de modo engajado na realidade global, política, econômica e social em constante evolução. No entanto, para o autor, esta realidade em constante evolução só faz, na verdade, “reproduzir a separação entre quem vive no tempo das causas e quem vive no tempo dos efeitos” (RANCIÈRE, 2017, p. 140), o que

impede, neste caso, de se viver uma “experiência de tempo vazio, um tempo normalmente desconhecido para aqueles cuja vida é dividida hierarquicamente entre o trabalho nutritivo e o descanso restaurador”. (RANCIÈRE, 2017, p. 140, tradução do autor)

Logo, as obras comentadas por Rancière teriam a capacidade ficcional de construir um momento qualquer, ou um tempo do vazio, que emancipa o “qualquer um” através de uma faculdade fabulatória e ao mesmo tempo prosaica que suspende a evolução do tempo: a sala de jantar com o cheiro rançoso da pensão Vauquer em *Le Père Goriot*; o tédio dos almoços na sala de jantar de *Madame Bovary*; o operário que se senta para escrever poesia durante à noite em vez de ir dormir para descansar para mais um dia de trabalho. Fagulhas momentâneas que alteram o estatuto do visível dos sujeitos e os fazem ocupar o tempo de outras maneiras que não aquelas determinadas por um conjunto de regras e ordenamentos.

Proponho refletir aqui, na esteira destes exemplos, sobre como os momentos de dança figurados pela imagem fílmica também poderiam ser entendidos como o momento qualquer onde “tudo parece acontecer no estreito intervalo que separa a história de ponto de onde ela vem e para onde ela vai” (RANCIÈRE, 2018, p.77). Para este trabalho, em meio a uma extensa coleção de frames fílmicos colecionados, optou-se por fazer tal verificação junto ao longa-metragem *Bande de Filles* (2014), roteirizado e dirigido por Celine Sciamma. Ficção que, assim como o livro *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa (2001), me parece figurar as “margens da história” ou, ainda, “quase-histórias que desenham as margens de toda história”, mas que também figura, através dos gestos de dança, um momento qualquer em “que a vida se separa de si mesma” (RANCIÈRE, 2018, p. 97).

■ O “MOMENTO QUALQUER” EM BANDE DE FILLES

Em ocasião da cerimônia de entrega do Prêmio Adorno, ocorrido no dia 11 de setembro de 2012, a filósofa Judith Butler recupera uma afirmação que o próprio Theodor Adorno havia feito em seu livro *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life* (1974, p.39): “a vida errada não pode ser vivida corretamente”. Ressaltando que tal afirmação não fez com que Adorno caísse “no desespero da moralidade”, a autora ainda argumenta que ficamos com essa questão: “como se leva uma vida boa em uma vida ruim? ” Ao transformar a afirmativa adorniana em pergunta, Butler (2018) está interessada em refletir sobre como seria efetivamente possível levar uma “vida boa” quando há tantos dispositivos de precarização da própria vida e da distribuição diferencial da violência, da vulnerabilidade e da desumanização.

Essa é uma pergunta possível de ser feita à *Bande de Filles* (2014), longa-metragem francês dirigido por Céline Sciamma. Em *Bande de Filles*, para Marieme, sua protagonista, parece definitivamente difícil, senão impossível, “levar uma vida boa em uma vida ruim”. Marieme é uma adolescente francesa, uma garota negra de 16 anos que mora em um bairro localizado no subúrbio de Paris. Vive em um pequeno apartamento com seu irmão mais velho e suas duas irmãs mais novas, além da sua mãe, uma figura sempre ausente em casa (passa a maior parte do tempo trabalhando como faxineira em um hotel de luxo). Na ausência da figura materna (e paterna), Marieme sofre constantemente agressões físicas de Djibril, seu irmão mais velho, enquanto encontra apoio mútuo em Cole, sua irmã mais jovem, especialmente por ambas compartilharem de todos os afazeres domésticos e da responsabilidade maternal de cuidar de Mini, a caçula.

Após repetir várias vezes o mesmo ano letivo, Marieme abandona a escola em uma cena que se esforça para deixar evidente a incompreensão e o descaso da própria instituição com seus alunos mais vulneráveis: “a culpa não é minha”, diz a diretora da escola. No entanto, ainda quando estudante, a protagonista de *Bande de Filles*, inicialmente tímida e ensimesmada, se aproxima com curiosidade e receio de outras três meninas negras, Lady, Adiatou e Fily –, três bad girls que usam calças jeans, tênis all star, jaqueta de couro sintético e cabelos alisados. Em pouco tempo, Marieme também desfaz as tranças, alisa seu cabelo e passa a usar os mesmos adereços e roupas de suas novas amigas. Juntas, essa “gangue de garotas” negras assaltam garotas brancas no portão da escola, roubam roupas em lojas de departamento, passam o dia na rua, enfrentam gangues rivais de outras meninas que vivem no mesmo bairro. Na maioria das vezes, participam dessas brigas com hora e dia marcado sob o incentivo e pressão de um bande de garçons –, os garotos que “mandam em casa” e também “mandam na rua”.

O filme de Sciamma dá conta de demonstrar o “apartheid” na França contemporânea, mais especificamente a arquitetura segregacionista, racializada e generificada de Paris. A Paris de *Bande de Filles* é a Paris de uma menina francesa e negra que vive longe da Ile de France, que está fora de quadro no cinema francês, apartada das luzes da antiga Lutécia e de todos os ícones midiáticos franceses que povoam nosso imaginário colonizado. No entanto, neste espaço racializado e generificado, não é possível reduzir Marieme somente a uma vítima da pobreza, do racismo e do machismo. Se inicialmente ela inicia sua jornada de modo tímido e amedrontado, a partir do contato com sua gangue de garotas a adolescente passa a sustentar uma postura mais combativa frente às diversas violências que a acompanham, assim como passa a acolher as “consequências morais” desses gestos combativos.

É com essa postura, por exemplo, que Marieme toma a iniciativa para conquistar o rapaz que não é apenas o garoto que ela gosta, mas também o amigo e companheiro de trabalho de seu irmão –, e este último não aprova a relação. É também com este mesmo rapaz que Marianne

decide deixar de ser virgem. E quando dele recebe um pedido de casamento, é com a mesma força de decisão que diz não. Argumenta que não quer selar o mesmo destino de sua mãe e de outras mulheres empobrecidas que vivem apenas como mães e donas de casa. Também é dotada de agência que a protagonista avança contra outra mulher negra quando esta tenta lhe contratar para ser faxineira do mesmo hotel em que sua mãe trabalha e, mais a frente, reconhece que não tem outra opção a não ser roubar o dinheiro de sua mãe, sair de casa e do bairro em que vive.

Marieme deixa então suas três amigas e vai trabalhar como vendedora de drogas para Abou, traficante que lidera uma gangue em outro bairro e é rival de seu irmão. Agora, para se defender das investidas sexuais de seu chefe e de outros homens do grupo, mas também para se confundir com eles, Marieme passa a se vestir como um garoto. Só usa roupas socialmente codificadas como femininas quando vai às festas de franceses brancos e ricos para lhes entregar as encomendas. Nestas ocasiões, a adolescente usa salto alto, vestido vermelho e uma peruca de tom loiro artificial que contrasta com sua pele negra. Marieme, de vestido vermelho, peruca loira e pele negra, circula em meio ao barulhento e excessivo bloco de pessoas brancas e ricas que parecem não notar sua presença. A estética, muito especificamente nesta cena, cumpre a função de desvelar como o racismo opera na construção do sensível e na partilha do mundo comum e fracionado.

No entanto, Marieme não permanece por muito tempo neste emprego. Quando assediada sexualmente por Abou em uma festa, ela abandona a festa, a casa e o trabalho. Então, acompanhamos seus passos até seu antigo bairro, até a sua antiga casa. Marieme interfona e Cole, sua irmã, atende do outro lado. A voz de Cole ecoa no silêncio da rua. A porta do condomínio abre. Marieme recua, desiste de voltar para casa. Dá um, dois, três passos adiante, mira o horizonte. Inicialmente de costas para nós, ela chora convulsivamente pela primeira vez. Enquanto isso, a câmera encaminha nosso olhar para um horizonte embaçado, um borrão de verde e azul. Para onde ir agora? É Marieme que vê o horizonte borrado, nós olhamos com ela. Em seguida, seu rosto aparece em perfil no quadro de filmagem, ela está entre nós e o horizonte. A adolescente engole o choro, segue adiante, desaparece do quadro. Não sabemos para onde ela foi.

Durante todo esse encadeamento narrativo, a protagonista de *Bande de Filles* experimenta de forma interseccionada o que Kimberly Crenshaw (1991) denuncia como uma intensa sobreposição de fatores de subordinação a partir de marcadores como raça, gênero e classe. Essa intersecção de diferentes formas de violência oferece pouca ou nenhuma trégua para Marieme e suas amigas, ainda que as adolescentes busquem, com bastante frequência, o lúdico, a diversão, o lazer e a liberdade. Quando Marieme se encontra nas proximidades do centro de Paris com suas amigas para dançar e ouvir música, por exemplo, ela vê sua irmã mais jovem tentando roubar a bolsa de uma garota branca e precisa intervir. Não quer que sua irmã faça o que ela mesmo se vê

condicionada a fazer. Quando vai ao shopping com suas amigas, também para se divertir, Marieme é perseguida por uma vendedora branca. Ela não consegue nem ao menos jogar videogame, pois Djibril, seu irmão, a agride como forma de censura.

A polícia, para Rancièrè (2018b), diz respeito a uma forma ou regra sob a qual determinados sujeitos podem “aparecer” no campo social, ou seja, ela designa as condições de aparecibilidade. Dito ainda de outro modo, a partilha da polícia também pode ser entendida como uma configuração, nesse caso racista, das aparições e ocupações de Marieme na esfera fílmica. O racismo e o machismo, em sua força reguladora, se impõem no cotidiano da protagonista de tal maneira que lhe parece impossível habitar o tempo de uma outra maneira e “aparecer” de outro jeito que não seja este: constantemente alvejada, precisando constantemente oferecer alguma forma de resistência.

Como pode-se perceber, há aqui uma densa narrativa encadeada em temporalidades hierárquicas, como se o cerne do “realismo autêntico”, do qual nos fala Rancièrè, interviesse em *Bande de Filles* na intenção de mostrar o ponto de vista atuante de sua protagonista, sua capacidade de agência e suas dinâmicas de resistência frente às constantes violências das quais é vítima. Esta densa cadeia combinada de ações, com seu início, meio e fim, nos permite reconhecer na dinâmica fílmica muitas das experiências reais vividas por grande parte das mulheres negras empobrecidas. No entanto, gostaria de sugerir que o triunfo sublime da ficção realista em *Bande de Filles* está, justamente, num momento qualquer que destrói a condição mínima de toda ficção, isto é, “própria cadeia combinada de ações”. (RANCIÈRE, 2017, p. 139)

Marieme, Fily, Adiatou e Lady, o *bande de filles*, após tirarem dinheiro de outras garotas, costumam alugar quartos de hotel para ficarem a sós, longe de todos. O quarto de hotel significa, nestes momentos, um espaço-temporal libertário no qual é possível “fazer o que quiser”, como diz Lady. Em uma dessas idas ao hotel, após roubar roupas em lojas de departamento, as quatro adolescentes experimentam seus vestidos, tomam banho de espuma, fumam maconha, comem salgados com Coca-Cola, conversam, riem e dançam ao som de *Diamonds*, canção de Rihanna.

Nesta cena embalada pela sonoridade pop de Rihanna, as cores realistas que constituem a tessitura formal do longa metragem dão lugar a uma tonalidade azulada que se espelha na pele das quatro adolescentes. Primeiro, é Lady quem nos olha em primeiro plano enquanto dubla as primeiras estrofes da canção. “Shine bright like a diamond”. Em seguida, Adiatou e Fily se juntam a ela. As três garotas dão as mãos, giram no ar e trocam olhares de cumplicidade. Enquanto isso, a voz de Rihanna se torna uma presença sensorial cada vez mais avolumada, “we’re like diamonds in the sky”. Então, nos damos conta que não somos apenas nós, espectadores, que vemos as três garotas com seus nomes falsos e seus vestidos roubados dançando e brilhando.

Ainda recostada à cama, Marieme admira suas três amigas dançando. O contraste das cores se revela. Enquanto as três garotas têm suas peles ornadas pelo tom azulado, como se fossem

cantoras pop performando em um videoclipe, Marieme ainda aparece sob a cores realistas do longa-metragem. Ela sorri, movimentando o rosto, acompanha os acordes da canção e permanece por mais algum tempo na mesma posição. Em seguida, quando a câmera se volta para Lady, Filly e Adiatou, Marieme ressurgiu dançando em meio às três amigas, com seu vestido também em tom de azul.

Como esta cena poderia, nos termos de Rancière, abrir espaço para um momento qualquer que possibilita que as potências do corpo e da vida precária que estavam escondidas pelos ordenamentos do sensível possam se manifestar? Talvez aqui seja interessante acolher, junto ao que Rancière chama de momento qualquer, as reflexões de Rafael Sertori a respeito da dança “como uma abertura ao estranho, a um mundo por vir e a uma subjetividade por vir (2018, p. 187). Para o autor, inspirado em Safatle, quando a dança se manifesta no tecido sensível ela pode insurgir como uma confrontação à uma realidade global em formação e ao seu modo geral de ordenamento, “podendo nos conduzir à emancipação de nossa condição de indivíduos” (SERTORI, 2018, p.188). Seria, então, através da dança das quatro garotas que o momento qualquer consegue manifestar estética e politicamente “aquilo que ainda não existe no mundo visível ou o que não é possível nominar” (SERTORI, 2018, p. 190). Além disso, a gramática corporal das garotas dançando emerge como um fluxo expressivo que dinamiza com a temporalidade consensual na narrativa até então construída e que explode com o regime policial que configura o quadro de aparecibilidade de Marieme. Um devaneio fabulado que assume, aqui, não o *rêvère* do operário Gauny que olha pela janela “como se fosse” o proprietário das terras; é o “como se” de quatro garotas negras empobrecidas que dançam e brilham “como se fossem” divas da música pop, libertas dos quadros de legibilidade e inteligibilidade que imperam em seu cotidiano empobrecido e controlado.

A dança de Mariemme e suas três amigas materializam um outro espaço e desenham “outra lógica do tempo que não a do tempo cronológico e linear” (SERTORI, 2018, 191), assim como os corpos das quatro garotas buscam, através de seus gestos mais ou menos roteirizados, por uma redefinição do próprio corpo físico, sensível, subjetivo e psíquico. A política da ficção em *Bande de Filles* não está, portanto, na forma como o longa-metragem representa os espaços generificados e racializados de Paris, não está nos conflitos e nas violências aos quais Marieme é submetida, não está em seus constantes gestos de agência e resistência. Nem mesmo está na simpatia que a protagonista oprimida pode gerar nos espectadores. Na esteira de Rancière, o cerne da política da ficção em *Bande de Filles* “é o tratamento do tempo” (RANCIÈRE, 2017, p. 139) que acolhe os corpos, emoções, ritmos e fluxos expandidos dos sujeitos que dançam e que se presentificam de modo diferente daquele experienciado no cotidiano normativo e automatizado.

Esse tratamento do tempo, quando assume a forma de um desmedido momento, se opõe ao cotidiano mecânico de uma jovem negra e suburbana, isto é, se opõe a um tempo que se resume

ao gesto de se defender para sobreviver ou de atacar para não ser agredida. Dito ainda de outro modo, o momento qualquer irrompe contra toda atividade que está “encerrada no círculo dos meios que visam os fins imediatos da sobrevivência e onde a inação é nunca mais do que o descanso necessário entre duas despesas de energia” (RANCIÈRE, 2017, p. 139-140; tradução do autor). Desse modo, a política da ficção em *Bande de Filles* (e não sua ficção política), brinca com uma temporalidade sobre a outra, num jogo de camadas em que o momento qualquer derruba, ainda que provisoriamente, as hierarquias do tempo.

Rancière, enquanto leitor de Karl Marx e ex orientando do marxista Louis Althusser, contraria o argumento de seus predecessores de que a produção da vida material opõe seu pensamento aos meandros arbitrários da ficção e que só através dessa oposição seria possível um mundo sem classes ou hierarquias. Para Rancière, esta oposição nada mais é do que manter os termos e a estrutura de sua relação. Por esse motivo é que o autor, em distintos trabalhos, busca por um princípio ou valor ficcional que a teoria marxista posteriormente acabou esquecendo de sua própria história: a da hierarquia dos tempos. Não é o conteúdo do tempo que é perturbado, mas sua própria forma”. (Rancière, 2017, p. 144, tradução do autor). Assim, neste “momento qualquer” produzido pela ficção de *Bande de Filles*, Marieme e suas três amigas não são apenas quatro adolescentes negras que esquecem o tempo sofrido por alguns minutos. Elas tornam-se também, nesse lampejo temporal que se mostra outramente, o ser qualquer do qual nos fala Giorgio Agamben (1993).

O ser qualquer, comenta Agamben nas primeiras páginas de *A comunidade que vem* (1993), não é um qualquer ser, um sujeito genérico ou indiferenciado de outros sujeitos. Isto é, não se trata de um sujeito que pode simplesmente ser reduzido a uma individualidade e nem a uma pretensa universalidade. Marieme e suas amigas dançando ao som de *Diamonds* não apresentam mais nenhuma condição determinada de pertença, nada que as encerre em uma identidade fixa e real. Ao mesmo tempo, também não apresentam nada que as impeça de partilhar conjuntamente daquela cena fabulada. É a “singularidade qualquer” operando em um desmedido momento “que transborda os limites dos lugares, tempos e nomes impostos aos sujeitos” (MARQUES, 2020, p. 10). É, também, o que Rancière talvez chame de uma semelhança desapropriada. Essa semelhança que não nos remete a nenhum ser real com o qual poderíamos comparar a imagem. Mas também não é a presença do “ser único” [...] “É a presença do ser qualquer, cuja identidade não tem importância, ser que furta seus pensamentos ao oferecer seu rosto” (RANCIÈRE, 2012, p. 111).

Próximo do fim deste momento qualquer, ouvimos a voz de Rihanna dar lugar às vozes das quatro garotas que cantam a pleno pulmões, como em “um retorno à realidade”. Logo em seguida, veremos as quatro crianças dormindo juntas na cama. Mais à frente, a vida retomará seu curso comum. No entanto, “a ficção é aquilo mediante o que o até onde excede a si mesmo”

(RANCIÈRE, 2018, p. 93) e o coro dessas meninas também me parece se estender como em “um salto do infinito para o finito e uma passagem do finito para o infinito” (RANCIÈRE, 2018, p. 93).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O momento qualquer, essa fagulha temporal que se mostra outramente, permite que sujeitos comuns e precarizados, ao dançarem, ocupem o tempo e o espaço de modo dissensual. Neste caso, poderíamos pensar no gesto de dançar, ao mesmo tempo teatral e ordinário, como um espaço-temporal que tem a faculdade de abrir um intervalo que desvela os “aparecimentos” do que antes não cabia ser visto ou ouvido. Então, quando Marieme e suas amigas brilham como um diamante, elas se libertam de uma rede de relações que as envolvem em uma realidade global em formação. E para Rancière,

Não é ao lado da realidade social global que se rompe a hierarquia dos tempos e das formas determinadas de vida, mas, ao contrário, é ao lado da sua suspensão, da entrada de quaisquer indivíduos neste tempo vazio que se expande em um mundo de sensações e paixões desconhecidas. Desconhecidas para os imprudentes que ali vêm queimar suas asas e suas vidas, mas também pela própria ficção que descobre uma nova forma de ser no tempo: um tecido temporal cujos ritmos não são mais definidos por metas projetadas, ações que buscam realizá-las e obstáculos que os atrasam, senão por corpos que se movem no ritmo das horas, mãos que apagam a névoa das janelas para ver a chuva cair, cabeças que se inclinam para trás, rostos conhecidos ou desconhecidos aparecendo atrás das janelas, sonoros ou furtivos passos, uma melodia passageira de música, minutos que deslizam uns sobre os outros e se fundem em uma emoção sem nome. A infinita multiplicidade de pequenas sensações e emoções sem nome das quais são compostas as vidas retiradas da hierarquia de temporalidades. Este é, sem dúvida, o caminho que afasta a democracia ficcional dos macro eventos da grande história [...] A revolução democrática da ficção não é a grande emergência das massas no palco da história. No entanto, é fiel à definição moderna de revolução: é o processo pelo qual aqueles que não eram nada se tornam tudo. (RANCIÈRE, 2017, p. 143-144; tradução do autor)

Imagino bell Hooks, com seu olhar opositor (2015), assistindo a *Bande de Filles*. Não há ali um retrato pejorativo ou humilhante da mulher negra, como ela mesma percebia em suas constantes idas ao cinema durante sua juventude e mais tarde como crítica e pesquisadora. No entanto, se não fosse estas peripécias sensíveis que suspendem a causalidade narrativa da própria ficção, talvez Marieme fosse reificada na imagem de tal modo que seria muito difícil, senão impossível, verificar suas formas estéticas e expressivas de emancipação. Por este motivo, me parece cada

vez mais necessário dar atenção não apenas ao encadeamento causal da narrativa fílmica e às políticas de representação das imagens engajadas, mas, também, prestar atenção em como a imagem e a ficção possuem sua própria política. E que é a estética, como aponta Rancière, que têm a capacidade de favorecer um deslocamento do regime do visível.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- BUTLER, Judith. Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim? *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, volume 2, número 33, p. 213-229, 2018.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CRENSHAW, Kimberlé Williams. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. *Stanford Law Review*, 1991, p.1241–99.
- DYER, Richard. Entretenimento e utopia. *Revista Eco Pós*, v 19, n.3, P.10-26, 2016
- HOOKS, bell. Olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2015.
- LOPES, Denilson. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- MARQUES, Angela. A fabulação dos intervalos nas imagens: o momento qualquer como operação estética e política em Jacques Rancière. Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, *Intercom*, 2020.
- MARKS, Laura U. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- RANCIÈRE, Jaques. O desmedido momento. *Serrote*, n.28, 2018a, p. 77-97.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 2018b.
- RANCIÈRE, Jaques. *A Noite dos Proletários: arquivos do sonho operário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jaques. *Béla Tarr: o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SERTORI, Rafael Henrique Viana de. O corpo da dança: entre liberdade, expressão e pensamento. *Ide*, vol.41 no.67-68 São Paulo jan./dez. 2019).

-
- [1] Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP, onde integra o grupo de pesquisa Sense - Comunicação, Consumo, Imagem e experiência (CNPq/PPGCOM-ESPM). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com período sanduíche realizado na Universidade Complutense de Madrid (UCM), na Espanha, junto ao Grupo de Pesquisa em Gênero, Estética e Cultura Audiovisual (GECA -UCM).