

## As cores do desejo

### Alteridade, raça e sexo no cinema britânico<sup>1</sup>

Angela Prysthon<sup>2</sup>

**Resumo:** A partir da análise de quatro filmes de diferentes momentos do cinema britânico (*Narciso negro*, 1947, de Powell e Pressburger, *Um gosto de mel*, 1962, de Tony Richardson, *Passagem para a Índia*, 1984, de David Lean e *Minha adorável lavanderia*, 1985, de Stephen Frears) vamos examinar a tradição realista e as transformações no discurso e nas imagens sobre raça e sexualidade ao longo da segunda metade do século XX. A história do cinema britânico sugere, às vezes de modo muito direto e enfático, que há elos intrínsecos entre racismo e sexualidade. Observaremos as recorrências e diferenças entre as representações da alteridade nos filmes abordados para melhor compreender tais elos.

**Palavras-chave:** cinema britânico, pós-colonialismo, alteridade, sexualidade.

**Abstract:** From the analysis of four movies from different periods of British cinema (*Black narcissus*, 1947, by Powell & Pressburger, *A Taste of Honey*, 1962, by Tony Richardson, *A Passage to India*, 1984, by David Lean and *My Beautifyl Laundrette*, 1985, by Stephen Frears) we are going to examin the Realist tradition and the transformations in the discourse and in the images on race and sexuality over the mid-20<sup>th</sup> century. The History of British cinema suggests, sometimes quite straight and enphatic, that there are intrinsic connexions between racism and sexuality. We are going to observe the recurrences and differences between the representations of alterity in the movies we have studied to better understand this connexions.

**Keywords:** British cinema, post colonialism, otherness, sexuality.

O conceito de cinema periférico tem passado por inúmeras transformações nos últimos quarenta anos. Uma trajetória que abarca desde as noções de Terceiro Cinema e suas óbvias conexões com as políticas culturais da esquerda transnacional, até as mais recentes ligações com o debate sobre o multiculturalismo e a consolidação dos festivais especializados.

Poderíamos definir inicialmente o cinema periférico contemporâneo como aquele que é produzido na Ásia, África, América Latina e nos países menos desenvolvidos da Europa, ou seja, contextos usualmente compreendidos como periferias mundiais, mais precisamente até, uma derivação direta da ideia de Terceiro Cinema (por sua vez, surgida do universo cultural vinculado ao Terceiro Mundo). Mas as transformações nesses contextos ampliam significativamente o escopo dessa definição. Nesse sentido, seria imprescindível incluir também o cinema dos países desenvolvidos influenciado pelos contextos contemporâneos – migrações, periferias das grandes metrópoles, sujeitos periféricos – nessa ideia mais abrangente de cinema periférico.

O cinema britânico, aliás, desde os seus primórdios, encarna de modo exemplar essa estranha condição de cinema periférico dentro de um contexto metropolitano. Trata-se de uma filmografia facilmente assimilável e perfeitamente confundível com o *mainstream* americano (pelo idioma, pelos atores consagrados no *star system*, pela recorrência de co-produções associadas a grandes estúdios). Por exemplo, ao comentar os melodramas dos anos 40 produzidos pelos estúdios Gainsborough, Marcia Landy nota que:

The most engaging aspect of these films was not the reproduction of official and mythic representations of British wartime and postwar culture. Their appeal, for better or worse, was their location within the parameters of Hollywood popular cinema and their resistance to documentary realism (LANDY, 2000, p. 65).<sup>3</sup>

Contudo, essa proximidade e essa semelhança paradoxalmente acentuam esse caráter de diferença: o cinema britânico – sobretudo o cinema mais popular, o cinema comercial – sempre foi muito parecido com Hollywood, sempre buscou

emular suas fórmulas e suas narrativas. Porém vinha à tona, além da evidente inferioridade técnica e mercadológica, uma espécie de persistente caráter nacional. Ainda que os filmes de maior impacto comercial até a década de 50 (os melodramas e as comédias) buscassem atenuar (ou até ignorar) esse aspecto, era sempre explícita a irrupção de traços recorrentes (temáticos e formais) passíveis de serem explicados a partir da noção de *Britishness*.

De um lado, um cinema com aspirações (sem dúvida subalternas) ao padrão hollywoodiano ou, ao menos, uma sorte de resignação em ser um decalque desbotado desse universo – o thriller, o melodrama e, até certo ponto, as comédias de Ealing como os exemplos mais destacados desse estado de coisas; do outro, a busca pela consolidação de dois pilares básicos do cinema nacional: o realismo social (derivado da escola documentarista, muito forte desde os anos 30) e o filme de época (claramente associado à busca pela qualidade hollywoodiana, mas também um gênero no qual os ingleses conseguiram ultrapassar os americanos em qualidade e quantidade). Em todos os casos, e ao longo da história, esteve sempre clara a centralidade do discurso sobre a nação no cinema britânico, tanto diretamente como foco da narrativa, quanto nos modos e formas recorrentes que constituíam e predominavam no conjunto de filmes.

Dentre os modos e temas que circulam no cinema britânico desde os primórdios do cinema sonoro, e sobretudo desde o pós-guerra, aquele que vai nos interessar muito diretamente trata a questão da alteridade. E, nesse aspecto, parece-nos conveniente apontar a continuidade entre os modos de representação da alteridade no cinema e a longa tradição literária que revela eloquentemente os fantasmas do colonialismo, do racismo e do imperialismo econômico e cultural (só para ficar em alguns poucos e célebres exemplos: Dickens e seu anti-semitismo; as irmãs Brontë com Heathcliff e Bertha; Austen e as plantações caribenhas de Sir Thomas em *Mansfield Park*; E. M. Forster e suas visões do outro – seja o europeu continental ou o colonizado indiano):

It is striking that many novelists not only of today but also of the past write almost obsessively about the uncertain crossing and the invasion of identities (...). Many novels of the past have also projected such uncertainty and difference outwards, and are concerned with meeting and incorporating the culture of the other, whether of class, ethnicity or sexuality; they often fantasize crossing into it. This transmigration is the form taken by colonial desire, whose attractions and fantasies were no doubt complicit with colonialism itself (YOUNG, 1995, p. 2-3).<sup>4</sup>

E assim como na literatura (que serve muitas vezes como fonte dos roteiros dos filmes), mesmo uma breve panorâmica sobre esses modos de representação no cinema nos deixa perceber a franca oscilação entre os estereótipos românticos e racistas, o orientalismo exotizante e o realismo social às vezes condescendente.

### **Como crianças, crianças insensatas**

Obliterando aqui alguns antecedentes e contemporâneos muito interessantes no jogo entre desejo e alteridade<sup>5</sup>, queremos demonstrar de que maneira um filme como *Narciso negro* (*Black narcissus*, 1947), de Michael Powell e Emeric Pressburger<sup>6</sup>, ilustra complexa e admiravelmente a fascinação com o outro. Parece-nos o ponto de partida ideal não apenas para esse trajeto pelos modos de representação da alteridade, como para confirmar as peculiaridades do cinema britânico mesmo no contexto de uma grande produção à Hollywood, a diferença na semelhança. Ainda que a narrativa se concentre primordialmente nos efeitos devastadores da tentativa fracassada de permanência das freiras num local inóspito e nas suas perturbações psicosexuais, surgem como pano de fundo o ocaso do império e os impasses da realidade colonial.

British audiences in 1947 may well have seen *Black narcissus* as a last farewell to their fading empire. World War II had altered colonial relations forever; in its wake, nationalist movements would grow and British authority would collapse. India achieved independence on August 14, 1947, and the final images of *Black narcissus*, of a procession down from the mountaintop, seem to anticipate the British departure (KEHR, 2001).<sup>7</sup>



Figuras 1 a 6

Além do núcleo central do filme (as freiras e Mr. Dean, interpretado por David Farrar (fig. 2), espécie de administrador do distrito e destacado para ajudá-las na instalação do convento – e também despertar os desejos e fantasias mais impetuosos nas personagens de Kathleen Byron e Deborah Kerr (fig. 1), *Narciso negro* conta com um *entourage* de “outros”, descritos por Mr. Dean

como “primitivos”: “Well, you must remember, they’re primitive people. Like children, unreasonable children”.<sup>8</sup> Do grupo de “nativos” creditados no filme (fig. 3 a 6), apenas um é interpretado por um indiano (fig. 4), o ator Sabu, fazendo o afetado jovem general que usa o perfume que dá nome ao filme. Embora haja alguns figurantes asiáticos, o trio de “outros” que interage mais diretamente com os protagonistas faz parte da tradição da maquiagem pesada e interpretação maneirista que caracteriza o *mainstream* cinematográfico. Como Ayah, personagem interpretada por May Hallatt (fig. 3), Angu Ayah é uma espécie de governanta do palácio abandonado, visivelmente incomodada com a chegada das freiras e nostálgica dos tempos em que o lugar servia como harém.

Além de Ayah, outra figura feminina passa a habitar no convento, Kanchi, que Jean Simmons incorpora com a pele muito escurecida artificialmente (fig. 5). Kanchi, jovem de uma casta inferior que é levada por Mr. Dean a morar e ajudar no convento, atrai a atenção do jovem general e ambos acabam se constituindo como o foco da subtrama que define a sexualidade do outro a partir da combinação entre a inocência exótica do oriental e uma sensualidade exacerbada. *Narciso negro* exoticiza, infantiliza (sobretudo o personagem de Sabu) e silencia os nativos (Kanchi não tem nenhum diálogo ao longo de todo o filme, só dança, ri, chora ou grita), ironicamente, contudo, também os coloca como os únicos personagens capazes de lidar de modo menos neurótico com o sexo. Ou seja, a despeito de todo o excesso, de todo o estereótipo, temos uma dimensão inegavelmente desviante nessa representação da sexualidade.

O filme de Powell e Pressburger delinea um modelo de representação que não tem pudores em ser condescendente em relação ao Oriente, nem em aprofundar a dialética atração-repulsão que marca todo o processo colonial. A forma magistral de *Narciso negro* (com toda a sua sofisticação imagética, sua profunda inteligência cinematográfica, seu rigor artístico, sua condição de obra prima) não pretende ocultar os elos intrínsecos entre racismo, sexualidade e colonialismo, nem atenuar o argumento implícito de que a cultura local é tão corrosiva que destrói os brancos que lá tentam se instalar.

Mas se o filme é peculiar no que se refere ao seu nada desprezível conjunto de qualidades formais, artísticas e técnicas, ele é parte de um discurso imperialista, colonialista e racista muito mais abrangente e indiferenciado mesmo dentro do contexto do cinema britânico.

### **Como uma bolha de sabão**

No cinema, o discurso colonial e imperial predominante só começou a ser desestabilizado mais sistematicamente a partir do final da década de 50, mas muito mais evidentemente a partir dos anos 60. Nesse período, um grupo de jovens diretores deu continuidade a certa tradição realista do cinema britânico (oriunda tanto do documentário como das comédias populares), mas simultaneamente radicalizou a estética realista e ampliou o alcance dos temas que até então eram do universo do documentário. O realismo social (desde a linhagem documentarista de Grierson, passando pelo Kitchen Sink Drama, Free Cinema, Angry Young Men e New Wave), então, serviu e ainda serve de matriz e modelo para o tratamento de temas como raça e desejo, relacionamentos interracialis e identidades culturais marcadas pela diversidade em contraposição às visões *mainstream* (e profundamente ligadas ao passado imperial) desses temas que aparecem em filmes mais populares ambientados na Índia, África ou Europa (Powell & Pressburger, David Lean, Hugh Hudson, James Ivory e Ishmail Merchant).

Porém, por mais diferença que possa haver entre os jovens cineastas que aparecem no final dos anos 50 e seus antecessores já estabelecidos, é preciso apontar também as recorrências. Os *angry young men* da New Wave, sobretudo nos primeiros filmes, também privilegiavam adaptações (de peças ou de romances). Eles tampouco ousavam muito desafiar a transparência narrativa que caracteriza o cinema britânico como um todo, do mais comercial ao mais artístico. Essa relativa proximidade, ou, dizendo melhor, essa ausência de diferenças mais marcantes serviu como mote dos

reincidentes ataques ao cinema britânico de parte da crítica especializada e da academia (ambas altamente impressionadas com os outros novos cinemas, sobretudo o cinema francês).

While many critics welcomed the New Wave films as a shot in the arm for British Cinema, they have often come under attack, not only for refusing to turn the landscape upside down but also because they were “essentially parasitic on a literary movement outside the cinema”. (...) the argument was thus that British films are less “cinematic” than the formally innovative French nouvelle vague films that emerged at the same time (LEACH, 2004, p. 52).<sup>9</sup>

Para além das especificidades e implicações da crítica de inclinações francófilas e/ou continentais, contudo, parece-nos importante atentar para *Um gosto de mel (A taste of Honey, 1962)*<sup>10</sup>, de Tony Richardson (fig. 7 a 12), como um dos importantes precursores do tratamento mais direto e mais franco da Grã-Bretanha multicultural que emerge a partir dos anos 1950, não a partir de formas auto-reflexivas e mais ostensivamente transgressoras ao modo do cinema europeu da época, mas aludindo a temas – e conexões entre estes – inéditos até aquele momento. Essa condição de precursor deve-se predominantemente ao material original, a peça escrita em 1958 pela jovem dramaturga Shelagh Delaney. Se não foi a primeira a tematizar a relação entre raças na Grã-Bretanha da década de 50, certamente foi pioneira em retratar uma relação sexual inter-racial. Mas o elenco de temas de vários modos polêmicos para o público médio da época ainda contava com gravidez na adolescência, abandono materno, pobreza e homossexualidade.





Figuras 7 a 12

Entretanto, o interesse e a inventividade de *Um gosto de mel* não residem apenas na inclusão dos assuntos sociais polêmicos. A tessitura delicada e discreta através da qual é apresentado o breve romance entre a desengonçada Jo (Rita Tushingham) e Jimmy (Paul Danquah) também conta como um ponto de ruptura com o discurso colonial tradicional. A *mise en scène* de Richardson enfatiza a leveza mesmo nos momentos mais tensos da trama.

Desde os diálogos cortantes entre mãe e filha, ou no retrato realista dos pobres e sujos subúrbios do norte da Inglaterra, a câmera como que passeia por esses objetos, adota o tom delicado, o tom menor, uma leveza bem ao modo das canções infantis que são o leitmotiv da trilha sonora de John Addison

e que também compõem certos diálogos do filme, aliás, transcritos quase integralmente da peça de Delaney. Esse tom menor, esse gosto de mel, essa delicadeza vem acompanhada, por outro lado, de uma ironia agridoce, como no plano da fusão do beijo entre Jo e Jimmy com o falso céu estrelado do salão de baile cafona no qual estão a mãe de Jo e seu namorado (fig. 10) ou em toda a sequência em *Blackpool*, um mini-documentário sobre o lazer no norte inglês.

Como os “outros” de *Narciso negro*, Jimmy não aparece muito no filme. São no total cinco cenas, todas nos primeiros trinta minutos. Jimmy trabalha como cozinheiro num navio atracado apenas por alguns dias em Salford. As poucas cenas nas quais ele aparece são cruciais, contudo. Especialmente em relação ao estabelecimento do tom ligeiro e delicado e na definição da situação central para Jo e para o desenvolvimento da trama – sua gravidez. Os movimentos de câmera procuram sublinhar uma des-hieraquização entre os dois personagens, os enquadramentos sugerem uma naturalidade e um lirismo que afirmam o romantismo, mas rejeitam enfaticamente o melodrama. A mais relevante das cenas em que Jimmy aparece é a terceira, na qual o casal trava o seguinte diálogo nas ruas de Salford, subúrbio de Manchester, no noroeste da Inglaterra (fig. 9):

- Did your ancestors come from Africa?
- No. From Liverpool. Were you hoping to marry a man whose father beat the tom-tom all night?
- There's still a bit of jungle in you somewhere (RICHARDSON, 1962).<sup>11</sup>

A negritude de Jimmy (que na verdade é mestiço) vai ser mencionada implicitamente novamente na próxima cena, na qual Jimmy pergunta para Jo se sua mãe sabe que “ele é”. Frase que fica assim, inconclusa. A palavra “black”, negro, só vai ser dita literalmente por Jo, quando Jimmy já partiu, no momento em que ela revela sua gravidez ao seu amigo e *roomate* homossexual Geoffrey (Murray Melvin) (fig. 11): “He was black as coal. From darkest Africa. A prince” (RICHARDSON, 1962).<sup>12</sup>

Embora seja possível falar num silenciamento quase absoluto em relação ao sexo interracial no cinema, vindo à tona em raras ocasiões, não é simplesmente a menção ou representação do problema que torna memorável um filme como *Um gosto de mel*. A abordagem do filme é relevante não pelo mero fato de “tocar no assunto”. A naturalidade e a fluidez com que os temas espinhosos são tratados (raça, alteridade, pobreza, gravidez na adolescência, homossexualidade) possibilitam que *Um gosto de mel* seja simultaneamente político e lírico, irônico e melancólico, incisivo e poético. Evitando os discursos panfletários, o filme de Richardson não se esquia de discutir os preconceitos e as contingências da sociedade britânica, em especial aquelas situações de exclusão e marginalidade que reúnem Jo, sua mãe, Jimmy e Geoffrey.

### Desejos coloniais

Entretanto, o clássico tratamento da temática colonial a partir do relato eurocêntrico persiste com ligeiras alterações até hoje, principalmente tendo em conta cineastas mais convencionais, as adaptações literárias e os filmes de época. Na década de 80, por exemplo, *Verão vermelho* (*Heat and Dust*, 1983), de James Ivory, *Passagem para a Índia* (*A Passage to India*, 1984), de David Lean e *Paixão incontrolável* (*White Mischief*, 1987), de Michael Radford reencenaram enfaticamente o discurso colonialista no filme de época. *Passagem para a Índia* (fig. 13 a 18) – embora seja o menos diretamente sexual dos três, sem dúvida é o mais célebre, tanto pela repercussão que obteve na época, pelas indicações ao Oscar e por ter sido o último filme de Lean – é uma adaptação do romance homônimo de E. M. Forster<sup>13</sup>.

Como ocorre em quase toda a filmografia de Lean, os personagens são colocados sobre cenários e enquadramentos de rigor e beleza, nos quais as paisagens parecem ter o mesmo nível de importância na narrativa que quaisquer outros elementos e através dos quais ele procurou traduzir suas ideias estéticas

sobre a Índia: “He doesn’t see the India of travel posters and lurid postcards, but the India of a Victorian watercolorist like Edward Lear, who placed enigmatic little human figures here and there in spectacular landscapes that never seemed to be quite finished” (EBERT, 1984).<sup>14</sup>

Dessa maneira Lean imprime sua marca à adaptação, dá seguimento ao seu projeto perfeccionista e monumental de cinema, à sua afirmação de uma visão épica do mundo. E talvez exatamente por privilegiar essa *mise en scène* grandiosa, *Passagem para a Índia* não consiga matizar e aprofundar as consequências culturais em uma escala mais humana, mais íntima. Ainda que vejamos algumas alterações nos contextos de produção (filmagens em locação, o fato de um dos protagonistas ser indiano, mais atores asiáticos etc.), é surpreendente constatar que estarão em jogo alguns velhos procedimentos da longa linhagem de representação da diferença cultural do cinema britânico: Alec Guinness, numa interpretação caricata e exagerada, escurecido pela maquiagem para viver um brâmane (fig. 13); os obrigatórios planos com nativos à National Geographic (fig. 14); óbvias alusões sexuais a partir de imagens da cultura local (fig. 15), entre outros inúmeros exemplos do caso clássico de orientalismo que é o filme.

Contudo, faz-se necessário reconhecer certas distinções, pois se em *Narciso negro*, o contato com o exótico transforma e transtorna os brancos, não importando muito o que aconteça aos “outros”, no filme de Lean, há um claro desdém pela condescendência britânica e fica bem explícito que a devastação decorre dos atos da mulher branca histérica (fig. 16 e 17) e que seus efeitos vão ser igualmente terríveis para os colonizadores e os colonizados implicados na história.



Figuras 13 a 18

Tanto o romance como o filme constituem uma ambígua instância de reflexão sobre as relações coloniais. Pois, se ambos reforçam uma crítica à presença britânica na Índia, ainda o fazem de modo condescendente frente a Aziz, que termina romance e filme pedindo perdão e agradecendo a Adele por inocentá-lo no tribunal. O outro como o romântico e nobre, o outro resignado frente a sua sorte. Aziz se reencontra com Fielding, seu amigo inglês, depois de vários anos de distância, depois das muitas cartas sem resposta (depois da absolvição, Aziz rejeitou qualquer tipo de contato com os ingleses) (fig. 12). A comparação com *Narciso negro*, de fato, torna o final de *Passagem para a Índia* bem mais conciliador. Contudo, esse reencontro não significa uma reconciliação entre Oriente e Ocidente, pois Aziz presente nunca mais

estar com Fielding. Como bem percebe Edward Said: “We are left at the end with a sense of the pathetic distance still separating ‘us’ from an Orient destined to bear its foreignness as a mark of its permanent estrangement from the West” (SAID, 1978, p. 244).<sup>15</sup>

### **“We’ll drink to Thatcher and your beautiful laundrette!”**

O filme de época da década de 80 (com as suas pompas de produção, com o seu nacionalismo, com sua nostalgia patrimonialista, ainda que com suas ambigüidades e as críticas embutidas no revisionismo que lhe caracterizava) teve como contrapartida a emergência de um cinema que sublinhava e tentava dar conta (e em grande medida se opor) das enormes mudanças sofridas pela Grã-Bretanha thatcherista: a corrosão do estado de bem estar social, a adesão ao neoliberalismo, as políticas das minorias, a radicalização do feminismo, as revoltas punks, e, as tensões raciais que começaram a explodir mais veementemente na primeira metade da década. Ou seja, ao contrário do filme *heritage*, essa outra facção do cinema britânico optou por um viés contemporâneo, sobretudo no que se refere aos seus temas<sup>16</sup>. Neste período, aprofundou-se a reconfiguração nas relações entre raça e representação na cultura fílmica que o Free Cinema e a New Wave iniciaram: *Minha adorável lavanderia (My beautiful laundrette, 1985)* e *Sammy e Rosie (Sammy and Rosie get laid, 1987)*, de Stephen Frears, *Handsworth songs (1986)*, de John Akomfrah, *Mona Lisa (1986)*, de Neil Jordan, entre outros, tematizaram questões diretamente ligadas à situação multicultural, multirracial e pós-colonial.



Figuras 19 a 26

*Minha adorável lavanderia*<sup>17</sup> (fig. 19 a 26) se destaca neste conjunto por vários motivos, dentre eles o seu contexto de produção e seu pioneirismo. Com baixo orçamento, foi filmado originalmente em 16 mm para a televisão, mas foi tão bem recebido pelos críticos no Edinburgh Film Festival que acabou sendo lançado internacionalmente em 35 mm nos cinemas. O filme ajudou a consolidar o canal de televisão Channel 4 como uma importante força no cinema britânico e deu consistência à já existente cooperação entre cinema e televisão

no país. *Minha adorável lavanderia* também apresentou ao mundo o trabalho do escritor inglês de ascendência anglo-paquistanesa Hanif Kureishi, uma das mais influentes fontes literárias das reflexões sobre a Grã-Bretanha a partir da segunda metade do século XX. Seu roteiro teve uma importância fundamental no sucesso do filme e no estabelecimento de um novo olhar sobre a sociedade britânica. A colaboração Frears-Kureishi (que ainda fizeram juntos em 1987 *Sammy e Rosie*) abriu caminho para explorações e representações menos estereotipadas e mais sutis das relações anglo-asiáticas.

O filme evoca certos aspectos da política da New Wave britânica<sup>18</sup>: a alusão às questões de classe, a busca pelo retrato mais fiel da degradação thatcherista da sociedade britânica, a contenção formal. Também chamam a atenção certas similaridades com *Um gosto de mel*: a leveza, o lirismo, a recusa do panfletarismo, a instituição de outro tipo de política ligado às pequenas lutas, aos pequenos. Kureishi e Frears se apropriam de vários temas que estavam presentes no filme de 1962, mas estendem e torcem os modos de apresentá-los (como as máquinas de lavar em pleno funcionamento dos créditos de abertura (fig. 19) e da seqüência final (fig. 26). Ou seja, nesse retorcer, entram em cena algumas distinções. E tais distinções constituem o principal avanço dos anos 80 em relação aos modos de representação da diferença cultural – entendida nas suas mais variadas acepções.

A perspectiva multifacetada dos lugares de fala, sem uma predominância branca no relato, aprofunda as propostas políticas que já estavam empenhadas no cinema britânico dos anos 60 através da precisa e urgente remissão ao entre-lugar. Todos os personagens e situações apontam para o entre-lugar da cultura contemporânea, tanto os paquistaneses, como os paqui-britânicos, de segunda ou terceira geração, como os brancos do filme, todos eles nesse espaço intermediário.

O problema do entre-lugar foi sendo complexamente e tecido em *Minha adorável lavanderia*. Foi constituído daquilo que está no cerne da



experiência do imigrante: aliar o desejo de pertencimento à preservação das raízes e identidade asiáticas. Desde o casal protagonista, com todas as suas contradições: Omar se alia completamente à ideologia yuppie dominante renegando a formação de esquerda do seu pai (fig.20); Johnny, simpatizante do National Front, passa a trabalhar para Omar e sua família. Já não se sabe muito bem quem é o colonizador e quem é o colonizado. As superstições “primitivas” do subcontinente aparecem através das mandingas feitas pela esposa de Nasser, contra Rachel, sua amante inglesa. Mas Kureishi e Frears fazem com que a feitiçaria funcione, deixam que este e outros momentos discretamente delirantes perpassem e desestabilizem sua narrativa outrossim linear. A violência é perpetrada ora pelos amigos punks de Johnny, ora pelos capangas de Salim, primo de Omar. O subúrbio do sul londrino é tomado de assalto por uma permanente tensão, é dominado por um constante estado de alerta, por convulsões inescapáveis (fig. 24). As posições estão sempre se intercambiando, o entre-lugar é móvel, a condição de alteridade permeia tudo e todos.

A polissemia deste retrato, desta representação de mundo, confere um estranhamento a mais no tratamento das questões relativas ao *affair* interracial e homossexual, imprime na própria forma do filme sua textura inusitada. Entre o realismo seco destinado a se tornar documento de época (com seus *mullets*, suas ombreiras e seus tons pastéis; com uma estrutura quase telenovelesca em vários aspectos) e a ironia lúdica e o utopismo cínico e desiludido (que deve algo a Fassbinder e seus enquadramentos: as sequências que precedem a inauguração da lavanderia são as mais emblemáticas desta dívida; fig. 21 a 23). Neste lugar talvez esteja o ponto mais ousado e expressivo de *Minha adorável lavanderia*.

As ambivalências implicadas na(s) história(s) de amor do filme revelam novamente a longa distância entre os modos de representação do sexo interracial no cinema *mainstream* até a década de 80 – e de certa forma até

hoje – e aqueles que tiveram que ser arquitetados a partir dos imperativos lançados pelas transformações culturais e sociais ocorridas na Grã-Bretanha do final do século XX. Não só com respeito a Omar e Johnny, mas também com relação a Nasser e Rachel (fig. 21 a 23). Também com relação à figura de Tania, prima e “prometida” de Omar, que com sua partida desafia os modelos esperados de sua família, seu sexo, sua raça, sua cultura (fig. 25). O romance entre o punk neonazista e o *paqui* aspirante a yuppie acontece a despeito de toda a diferença, de toda a violência, de toda tradição e de Margaret Thatcher, talvez aconteça mesmo *por causa* delas.

### **Mais além da lavanderia**

*Minha adorável lavanderia* desbravou as sendas indicadas pelo contexto multicultural dos anos 80, trazendo para o cinema britânico a necessidade de construção de novos talhes, mais fluidos, indefinidos, permeáveis e subversivos para a representação da diferença. E de fato muitos filmes subsequentes deram continuidade a esse projeto de reformulação e questionamento das figuras de alteridade no cinema britânico. Em *Sammy e Rosie*, por exemplo, a segunda colaboração da dupla Frears/Kureishi, outro casal interracial, desta vez heterossexual, protagoniza um relato sobre a tensa Londres contemporânea, uma cidade marcada pelas revoltas raciais, pela explosão de sérios conflitos, mas também pela intensidade cultural e diversidade intelectual. Frears volta ao tema do amor entre diferentes raças em *Coisas belas e sujas* (*Dirty pretty things*, 2002) sugerindo uma intensificação e uma complexificação dos conflitos raciais e sociais na Grã Bretanha.

Vale aqui mencionar, mesmo que muito superficialmente, outro diretor formado pelo Free Cinema dos anos 60, Ken Loach, que também vem explorando as questões raciais desde os anos 90 a partir da matriz do realismo social – como em *Sombras de um passado* (*Ladybird, Ladybird*, 1994), *A canção de*

*Carla* (*Carla's song*, 1996) e *Pão e rosas* (*Bread and roses*, 2000), e em *Apenas um beijo* (*Ae fond kiss*, 2004) –, a tematização do desejo pós-colonial vai ser aprofundada e mesclada à discussão religiosa.

As décadas de 90 e 2000 vão ampliar o discurso sobre raça no cinema britânico. E a emergência e consolidação de diretores de origem asiática como Mira Nair, Udayan Prasad, Gurinder Chadha demonstram a acutização e a urgência da temática interracial para a compreensão da sociedade britânica contemporânea e para a análise e desmistificação dos clichês multiculturalistas em vigor desde o final da década de 80. Apesar de aparentemente repetir certos padrões de representação da união entre raça hegemônicas desde a literatura do século XIX e certos modelos fílmicos realistas em voga desde o final dos anos 50, filmes como *Minha adorável lavanderia*, *Meu filho, o fanático* (*My son the fanatic*, 1997), de Udayan Prasad, *Apenas um beijo*, e até mesmo a inocente comédia *Driblando o destino* (*Bend it like Beckham*, 2002), de Gurinder Chadha, reencenam transgressivamente – em diferente grau e de distintas formas – as fantasias de sexo interracial presentes na cultura britânica pelo menos desde a era vitoriana.

Ainda que de formas essencialmente ou aparentemente convencionais, e que às vezes muitos deles incorram numa sorte de multiculturalismo programático, oco, reacionário e comercial (caso de um filme como *Slumdog millionaire*), alguns destes filmes transcenderam enormemente o didatismo ou sentimentalismo propostos pela tradição realista do cinema britânico, trazendo à tona um hibridismo imagético e narrativo que desafia e abala noções cristalizadas sobre raça e sexualidade.

## Referências

- ASHBY, J. e HIGSON, A. (Eds). *British Cinema: Past and Present*. Londres: Routledge, 2000.
- BADLEY, L., PALMER, R. B. e SCHNEIDER, S. J. (Eds). *Traditions in World Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- DISSANAYAKE, W. e GUNERATNE, A. (Orgs). *Rethinking Third Cinema*. Londres: Routledge 2003.
- EBERT, R. "A passage to India", *Chicago Sun Times*, 1984. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19840101/REVIEWS/401010367/1023>. Acesso em: 12/12/10.
- GRANT, C. e KUHN, A. (eds). *Screening World Cinema*. Londres/Nova York: Routledge, 2006.
- KEHR, D. "Black narcissus", *The Criterion Collection*. <http://www.criterion.com/current/posts/94>. Acesso em: 10/12/10.
- LANDY, M. "The Other Side of Paradise: British Cinema from an American Perspective". In: ASHBY, J. e HIGSON, A. (eds.). *British Cinema: Past and Present*. Londres: Routledge, 2000, p. 63-79.
- LEACH, J. *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MURPHY, R. (Ed). *The British Cinema Book*. Londres: BFI Books, 2008.
- SAID, E. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. Londres: Penguin, 1978.
- YOUNG, Robert J. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londres: Routledge, 1995.

- 
- 1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.
  - 2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. Doutora em Teoria Crítica pela Universidade de Nottingham. Email: [prysthon@gmail.com](mailto:prysthon@gmail.com).
  - 3 O aspecto mais interessante desses filmes não era a reprodução das representações oficiais e míticas da cultura britânica da guerra e do pós-guerra. Seu apelo, para melhor ou pior, estava na sua adequação aos parâmetros do cinema hollywoodiano e na sua resistência ao realismo documental (tradução nossa).
  - 4 “É surpreendente que muitos romancistas não só hoje, mas também do passado escrevam quase obsessivamente sobre a travessia incerta e invasão de identidades (...). Muitos romances do passado também projetaram essa incerteza e diferença, e estão preocupados em abranger e incorporar a cultura do outro, seja a etnia, classe ou sexualidade, e muitas vezes fantasiam a passagem para essa cultura. Essa transmigração é a forma tomada pelo desejo colonial, cujas atrações e fantasias eram, sem dúvida, coniventes com o próprio colonialismo” (tradução nossa).
  - 5 Vários melodramas de Gainsborough utilizam o apelo erótico de um exotismo exageradamente artificial como, por exemplo, *Madonna of the Seven Moons* (*Madonna das sete luas*, 1945), de Arthur Crabtree, melodrama no qual os ciganos servem como contraponto à sobriedade de uma tradicional família florentina da alta sociedade. Ressaltando que ambos os grupos de personagens são mais parecidos com os estereótipos da sociedade britânica do que conceberam seus realizadores.
  - 6 Baseado no romance de Rumer Godden de 1939, *Narciso negro* mostra um grupo de freiras anglicanas que recebe a difícil missão de instalar um convento no topo de uma montanha no Himalaia, oferecendo escola e enfermaria às crianças da região. Apesar dos cenários perfeitos e uma direção de arte impressionante - Alfred Junge -, foi todo realizado em estúdio, o Himalaia belamente recriado nos estúdios Pinewood, nos subúrbios de Londres, graças também ao enorme talento do diretor de fotografia, Jack Cardiff.

- 7 O público britânico em 1947 pode muito bem ter visto *Narciso negro* como um último adeus ao seu império em decadência. A segunda guerra mundial alterou as relações coloniais para sempre; a partir dela, movimentos nacionalistas cresceriam e a autoridade britânica colapsaria. A Índia conquistou a independência em 14 de agosto de 1947, e as imagens finais de *Narciso negro*, de uma procissão que desce a montanha, parecem antecipar a retirada britânica (tradução nossa).
- 8 “Bem, vocês devem lembrar, eles são um povo primitivo. Como crianças. Crianças insensatas” (tradução nossa).
- 9 Embora muitos críticos tenham acolhido favoravelmente os filmes da New Wave como um tiro no braço do cinema britânico, estes foram frequentemente atacados, não só por se recusarem a subverter a paisagem, mas também porque eles eram “essencialmente parasitas de um movimento literário fora do cinema”. (...) o argumento era que os filmes britânicos são menos “cinematográficos” do que os filmes da Nouvelle Vague que surgiram ao mesmo tempo (tradução nossa).
- 10 O filme é versão para cinema da peça teatral de Shelagh Delaney sobre uma garota pobre, Jo, que mora com a mãe de meia-idade e decadente. Jo viverá seu primeiro amor e iniciação sexual com um marinheiro negro e terá como único amigo um rapaz homossexual.
- 11 - Os seus ancestrais vieram da África?/ - Não. De Liverpool. Você esperava casar com um homem cujo pai tocasse tambores a noite inteira? / - Tem algo de selva em você em algum lugar (tradução nossa).
- 12 Ele era negro como carvão. Da África mais escura. Um príncipe (tradução nossa).
- 13 Na década de 20, Adele Quested, jovem inglesa de férias na Índia, é acometida de um estranho “mal” e passa a acreditar piamente que fora estuprada pelo seu guia indiano, o médico Aziz, dentro de uma caverna, acabando por desencadear um grande tumulto entre ingleses e indianos.
- 14 Ele não vê a Índia de cartazes de viagens e cartões postais escabrosos, mas a Índia de um aquarelista vitoriano como Edward Lear, que colocou pequenas figuras humanas enigmáticas aqui e ali em paisagens espetaculares que nunca pareciam estar completamente terminadas (tradução nossa).
- 15 Ficamos ao final com uma sensação da distância patética que “nos” separa de um Oriente destinado a suportar a sua estranheza como uma marca de sua alienação definitiva frente ao Ocidente (tradução nossa).
- 16 Na década também se destacaram três diretores que optaram por privilegiar a forma sobre a narrativa, constituindo uma espécie de “expressionismo britânico” tardio: Terence Davies, Peter Greenaway e Derek Jarman.
- 17 Omar, filho de um imigrante paquistanês, começa um novo negócio ao reformar a lavanderia de Nasser, seu tio bem-sucedido, com a ajuda de seu amigo de infância, Johnny, um ex-membro da organização fascista. Trabalhando juntos, os dois se tornam amantes.
- 18 Frears, aliás, foi assistente de direção de Lindsay Anderson, um dos principais representantes da New Wave nos anos 60 e 70.