

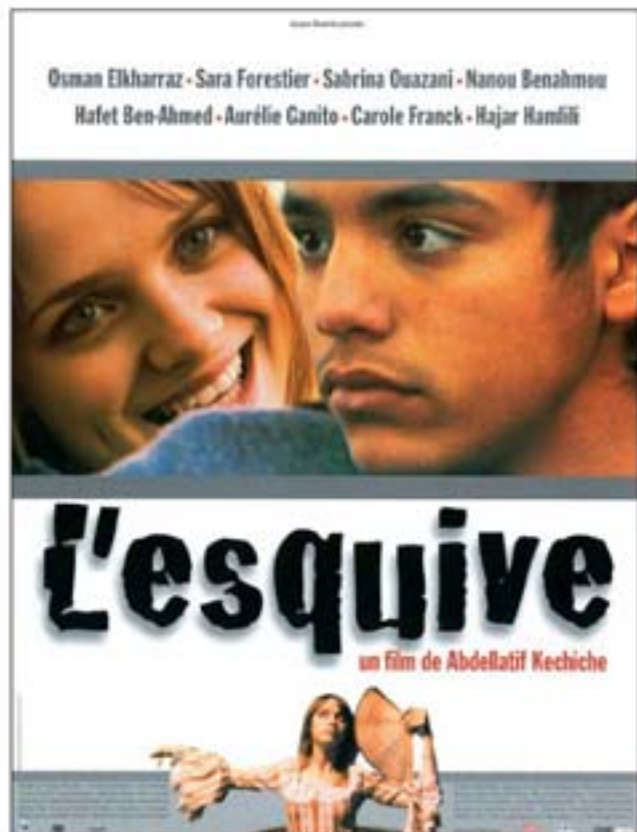


# A Esquiva

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation  
de votre Conseil général



## SINOPSE

Krimo é um adolescente tímido morador de uma habitação popular no subúrbio parisiense, e dispensado por sua namorada Magali e ele encontra Lydia, uma colega de classe, de vestido que ela usará na peça de Marivaux que preparou na aula de francês para festa de fim de ano. Logo, foi amor à primeira vista. Krimo empresta os 10 euros que faltam para comprar a roupa e se deixa levar pela menina em direção a seu lugar de ensaio situado no centro da cidade. Lá ele encontra outros colegas tais como Frida e Rachid representando os papéis de Silvia e de Arlequim, respectivamente. Infelizmente, quando se vive em uma cidade onde os códigos condicionam os comportamentos, é difícil de falar de seus sentimentos. O garoto então se propõe a comprar o papel de Arlequim de Rachid para se aproximar daquela que ele ama. Mas, ainda ali, difícil de apropriar o personagem, sobretudo quando não há controle da linguagem. O texto não acontece, e a primeira apresentação é calamitosa. Krimo e Lydia se encontram para uma sessão de trabalho no curso na qual ele declara sua chama. Surpresa, Lydia Esquive perguntando um prazo para se pronunciar.

Durante esse tempo, as línguas se comunicam. Magali confia seus dissabores amorosos a Fathi, melhor amigo de Krimo. Este é em seguida informado que Krimo continua tristemente apaixonado por Lydia. Contrariado, Fathi agride Frida e a faz apressar Lydia a se decidir. A tensão aumenta quando Frida e Nanou, uma amiga comum, acusam Lydia de ter segredos e de retardar o momento de sua decisão. Depois entendida com Magali, esta que não parou de ameaçar Lydia (ela que agora está enamorada por Krimo), um encontro é maçado para uma explicação final entre Lydia e Krimo. Infelizmente, um violento controle de polícia adia uma vez a resposta de Lydia.

Fim do ano escolar. A representação do Jogo do amor e do acaso acontece sem Krimo que assiste só o espetáculo. Só então em seu quarto, ele não responde a Lydia vinda verossimilmente a pé de seu prédio trazendo sua resposta.

Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

<http://www.crac.asso.fr/image>

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

### Édité par le :

Centre National de la Cinématographie

### Ce dossier a été rédigé par :

Philippe Leclercq  
(critique de cinéma, professeur au lycée Jacques Monod à Clamart)

Les textes sont la propriété du CNC.

### Remerciements :

Rezo Films  
Mariel Vincent  
Laurent Chartin  
(Bibliothèque du cinéma André Malraux)

### Conception et rédaction en chef :

Jacques Petat  
et Joël Magny

### Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

### Impression :

I.M.E.  
3 rue de l'Industrie - B.P. 17  
25112 - Baume-les-Dames cedex

Achévé d'imprimer : décembre 2006

## De autor-sujeito a realizador ator



Abdellatif Kechiche e Sara Forestier na gravação de *A Esquiva*.

Criança imigrante chegou a Nice com seis anos, Abdellatif Kechiche nasceu em 7 de dezembro de 1960 em Tunis. Filho de pintor operário, ele inicia sobre os palcos em 1978 em Sem título, uma peça de Frederico Garcia Lorca, encenada por Muriel Channey. Ele representa em seguida em *Um balcão nos Andes*, de Eduardo Manet, no Teatro Nacional do Odeon (1979-80). Em 1981, ele encena no Festival de Avignon uma obra de Fernando Arrabal, *A arquiteta e o imperador de Assíria*, na qual ele obtém o papel principal. No total, Kechiche representará em uma dezena de peças antes de interromper sua carreira teatral com *O Balcão* de Jean Ganet, admiravelmente encenado por Luis Pasqual no Odeon em 1991.

Envolvido igualmente ao cinema dos melhores anos de 1980, Kechiche interpreta um jovem Argelino despachado e simpático que vai tentar a vida em Paris em *Chá com menta*, de Abdelkrim Balhoul (1985). Balhoul que Kekiche encontrará sete anos mais tarde por uma comédia fantástico-burlesco (*Um vampiro no paraíso*, 1992). Em 1987, encarna um gigolô arrogante em *Os Inocentes*, de André Téchiné. Depois, em 1992 ilustre no longa-metragem de Nouri Bouzid, *Bezness*, do nome dado aos gigolôs tunisianos que vendem seu charme aos estrangeiros. Kechiche encena o personagem de Roufa, um "Bezness" que coloca sobre sua proteção um fotógrafo que faz uma reportagem sobre a prostituição masculina. Fascinado pela Europa, Roufa vive dividido entre sua raiz e seu sonho de partir. Muito permissivo com seus clientes, ele é, em compensação, severo com os seus, tal como sua noiva Khomsa. Kechiche recebe por este papel o Prêmio de melhor ator no Festival do filme francófono de Namur (1992) e no Festival de Damas (1993). Em 2003, aparece ainda na *A caixa mágica*, de Ridha Behi, onde ele vive um cineasta tunisiano que, em plena crise conjugal com sua esposa francesa, parte à procura de sua infância e de suas primeiras emoções.

Em 2000, em cerca de vinte anos de profissão, Abdellatif Kechiche decide passar para detrás das câmeras. Graças à ajuda preciosa do produtor Jean-François Lepetit, Kechiche se lança à encenação de *A culpa de Voltaire* (2001). Escrito durante um tempo depois do movimento dos cineastas (1997) contra o projeto de lei Debré sobre a imigra-

ção relativa às condições de entrada e de estadia dos estrangeiros na França (1996), este filme político segue o percurso de Jallel (excelente Sami Bouajila), espécie de Cândido tunisiano, que atraído pelo Eldorado francês, desembarca clandestinamente em uma cidade-luz (cidade das Luzes). Na correria do dia-a-dia, o rapaz aprendeu muito sobre o pequeno mundo. Depois de um fracasso de um casamento branco, Jallel encontra Lucie (Élodie Bouchez), uma garota que tem problemas psicológicos e que pouco a pouco se apaixona. No fim, ele é pego pela polícia e acompanhado à fronteira sem outra forma de processo. Leão de Ouro da primeira melhor obra na Mostra de Venice (2000) apesar de numerosas cenas esticadas e com carregado recorte (tipo campo-contra campos), *A culpa é do Voltaire* fala da vida precária de SDF (pessoa sem domicílio fixo), clandestinos e outros deixados por conta em um combate cotidiano na solidão e no desespero. Nunca miserável e longe de limitar a identidade dos seres e suas condições, Kechiche constrói um retrato profundamente humano da miséria social (importância da solidariedade e do amor). Amiúde, *A culpa é do Voltaire* é um filme sensível e emocionante, em particular com a dolorosa relação entre os personagens encarnados Sami Bouajila e Élodie Bouchez, Jallel e Lucie.



À esquerda, Abdellatif Kechiche durante a premiação de César. À direita, cartaz do filme *A caixa mágica*.

Em 2005, *A esquiva* é recompensada quatro vezes durante a cerimônia de César (Melhor cenário, Melhor realizador, Melhor filme, e Melhor esperança feminina por Sara Forestier). O filme foi visto por quase 470000 espectadores. Previsto em 2007, o terceiro longa-metragem de Abdellatif Kechiche, *A Semente e a mula*, conta a história de uma família argelina unida por um pai decidido a abrir o restaurante de seus sonhos.

## A política do autor



Abdellatif Kechiche tem o paciência de uma década de anos por colocar em cena o cenário de **A esquiva**, escrito bem antes de **A culpa de Voltaire**, seu primeiro longa-metragem. Não há estrelismo, não há violência, não tem o perfil de filme para vender, o projeto foi recusado por cerca de cinquenta produtores, as ajudas de do C.N.C. e todos os canais de televisão. “Na época [em 1993], este cenário sofreu por causa deste ‘outro olhar’ sobre a cidade, que gostaria de defender. Como se filmar um filme sobre o subúrbio sem falar de droga faria de você um revolucionário!” É então graças a um produtor corajoso, Jacques Ouaniche, que o projeto refez sua segurança e cresce com um orçamento limitado a 500 000 euros no lugar de 1,8 milhões esperados no início. Os atores não serão maquiados e encenarão com suas próprias roupas. Não haverá iluminação, pouquíssimos figurantes, nada de planos largos para evitar todo o processo de pessoas filmadas sem elas saberem. O filme será digital (menos custo do que em película) e todos os salários serão diminuídos.

A aproximação com o subúrbio, Kechiche o quer destacado. “É primordial quando se evoca o subúrbio. Encontra-se nele também um bom número de homens frágeis, com dificuldade de falar sobre seus sentimentos.” Tem a exceção de Osman Elkharraz (Krimo) abordado em uma tarde de tédio no Défense, Kechiche seleciona seus comediantes durante a distribuição de papéis organizado em Seine-Saint-Denis onde ele os faz improvisar cenas sobre os temas de violações coletivas e casamentos arranjados. Ao contrário disso, Kechiche confessa que o mais difícil foi convencer seus jovens recrutas de investir no subúrbio como campo de ficção.

Como no teatro, Kechiche repete durante mais dois meses em um squat por sua pequena companhia de teatro o trabalho com o texto de Marivaux e também a linguagem do subúrbio, escrito contrariamente às aparências. “Por ser o mais próximo da verdade, conversei com os jovens, fui ao Mc Donald’s, na saída do cinema na periferia. Registrei lá conversas inteiras. “Escrito, mas não é definitivo. Durante esse trabalho preliminar, Kechiche escuta os adolescentes o cercam e retoca os diálogos. “O verbo ‘ambientar’ veio deles, ele confia. Utilizei termos de ‘aquecer’, de ‘ligar’. Dei a eles também outras expressões como ‘se serrer um gars’ ou de códigos tal como o gesto da mão que Frida faz para dizer ‘atenção’. Ele vem das avós árabes, e são elas que criam, geralmente, os jovens da cidade.” Todavia, o estilo do texto não vai muito longe no vocabulário do subúrbio, senão o filme seria incompreensível.

“Repetimos muito, declara o realizador. Até encontrar esse prazer do momento onde brota a sinceridade. Quis que o filme passasse a impressão viva e verdadeira. Testavam as situações semelhantes. E uma vez no estúdio, podemos esquecer tudo e se soltar, lembrando-se Sara Forestier. Mas, não podíamos mais escorregar. A linha definida estava precisa.” Estendido por seis semanas e meia, a filmagem realizada na cidade de Franc-Moisin em Saint-Denis, onde os habitantes, aquecidos pela imagem que as mídias dão a eles. Estes são mostrados como desconfiados antes de acolher a equipe com benevolência quando eles compreenderam o principal do filme. O cenário único da cidade onde Kechiche viveu antes e durante a filmagem com o objetivo de se impregnar do lugar e da luz escolhida pelo seu “fundo arquitetural muito estiloso, muito expressivo, quase simbólico.”

O método de trabalho do realizador é essencialmente centrado no ator (que nos lembra aquele do autor-realizador americano John Cassavettes). Osman Elkharraz explica “que Abdel tinha plenamente consciência do estado de espírito o qual precisaria a cada tomada. Para uma cena onde eu devia ser intimidado, perguntou a todos personagens presentes no estúdio de me olhar fixamente. Eu não sabia mais onde me colocar, mas estava em condição ideal para encenar.” Muito paciente com seus jovens comediantes, Kechiche passa às vezes até dois dias em certas cenas. Para compensar, ele pede à sua equipe para reagir mais rápido, particularmente nos imprevistos no tempo. Nesse caso, os cenários são mudados rapidamente e a filmagem, que se revela difícil pelas questões financeiras, pode continuar no tempo previsto.

A questão: porque ter escolhido o autor de Jogo do amor e do acaso? Kechiche responde que, fora seu amor pela leveza com a qual ele aborda a questão social, por meio de disfarce, “em casa de Marivaux, os valetes ou camponeses obtêm não somente os papéis na intriga, mas aprovam também os sentimentos. Sua função social na basta mais para definir: eles acedem na fila dos homens ou de mulheres, ao mesmo tempo complexo e universal. Existe mais audácia nessa representação de ‘pequenas pessoas’ do que naquela minoria hoje.

1) *Estúdio Revista*, janeiro 2004.

2) *Ibid.*

3) Precisoções que todos os personagens do filme são interpretados por atores não profissionais, salvo Sara Forestier (Lydia), que depois de um estágio de 15 dias no Curso Florent, estava já em **Os fantasmas de Louba**, de Martine Dugowson (2001) e tinha rodado um telefilme por Arte (**Alguns dias entre nós**, 2003). Carole Frank (a professora) tinha igualmente realizado um papel secundário em **A culpa é do Voltaire**.

4) Nova revista, janeiro 2004.

5) *Première*, janeiro 2004.

6) Aden, semana de 7 a 13 de janeiro de 2004.

7) *Estúdio Revista*, op.cit.

8) *Les Inrockuptibles*, 7 de janeiro de 2004.

9) *Estúdio Revista*, op. cit.

10) *Zurban*, 7 de janeiro de 2004.

11) *Liberação*, 7 de janeiro de 2004.

## Tira de comediantes



Fora o elegantismo moderno no qual os jovens se livram ou da função que os adultos são destinados, nós não saberemos quase nada de sua vida *real*. Os personagens dependem, de fato, da mostra dramática (códigos e convenções) que os faz existir.

### Lydia

Única loira do grupo, Lydia, cujo nome não é ligado nenhuma cultura particular, transformada por tal energia que ela transmite geralmente a impressão estar encenando. Apreciada segundo sua “prestação”, Lydia segue assiduamente as repetições cotidianas de *Jogo do amor e do acaso*. Sua determinação para encenar é tal que ela se envolve e ela serve de figurino – ela fica, todavia, devendo dez euros que Krimo a empresta. Uma dívida que pode ser contemporânea ao amor à primeira vista, sendo o ponto de partida para o sentimento que ligará Lydia ao garoto.

Através do personagem de Lisette que ela encarna, Lydia se revela a ela mesma e desvenda ao mesmo tempo uma parte sensível e secreta de seu ser (longe da sua espontaneidade um pouco de agressividade de fachada) que cativa Krimo. Ela empresta a seu personagem de comédia uma presença truculenta, gozadora e divertida (uma paródia). Como Lisette, cujo ela reflete uma parte do caráter (efeito de espelho onde o teatro imita a vida), ela é elegante (quando se esquia habilmente para dar sua resposta a Krimo [16]), viva, jovial, boa em se expressar, ligeiramente autoritária (quando ela regra a encenação do trecho repete com Krimo). A imagem de Lisette que se soma ao destino de sua condição e com o maroto Arlequim, Lydia parece aceitar fazer amizade com Krimo que ela

domina por sua inteligência. Essa característica cômica que ela se apropria e prolonga portando um bonito vestido do século XVIII a encanta de charme e que pertuba Krimo. Depois do encontro deles, Lydia conduz, com efeito, o garoto através do labirinto dos prédios para desviar e o abandonar um pouco mais tarde no meio de uma grande confusão sentimental.

Naturalmente dotada pelo dom da palavra do subúrbio e um estilo sedutor que ela tem o prazer de clamar e ela interroga (no nível de convenções sociais em [5] e [7]), Lydia passa de um registro a outro com um desembaraço desconcertante. Tudo também desconcertante para os outros é sua indecisão amorosa. De fato, os outros personagens acrescentaram o tormento, em excesso uma “pressão” infernal para que ela se pronunciasse. Outra razão moral que a proíbe de “sair” com Krimo antes que seu rompimento com Magali não foi oficialmente consumado [24], Lydia não se sente espontaneamente atraída por aquele que ela conhece desde a infância. Enfim, aquela que não confessa à meias palavras que ela o “kiffe” [24] não levará sua resposta que depois viu Magali nos braços de um certo Omar [27].

### Krimo

Abdelkrim, *ou Krimo*, é um garoto reservado, pudico e muito solitário apesar dos vínculos que o ligam ao grupo de meninos cujo chefe Fathi é seu melhor amigo. Ele vive só com sua mãe

e mantém uma relação cúmplice e discretamente permissiva (liberdade de movimentos). Privado de seu pai encarcerado a quem ele visita geralmente, sonha com encontros familiares para ir em direção a outro lugar utópico. Instantaneamente subjugado pelo charme de Lydia/Lisette, Krimo vê logo a realidade banal de seu cotidiano transfigurado pelo artifício teatral. Eminentemente condicionado, ele é esmagado pelos pés dos códigos morais da cidade. O garoto pensa também ter a artimanha e declarar sua paixão a Lydia colocando a máscara do fantástico Arlequim. Infelizmente, é um outro gênero de códigos o qual ele confrontou e que ele não pode nada contra: a língua de Marivaux que ele não memoriza pois a não *“compreende nada”* [12]. Ruim comediante, ele é também um medíocre ator de sua própria vida (apagado para sua professora, não chega e nem afasta as críticas de Magali nem seduz Lydia). Ele desaparece rápido da cena de sentimentos, arrasta em seguida seu despeito amoroso e, paralisado ao mesmo tempo por sua derrota, seus sentimentos e seu amor, não muda nada enfim para ultrapassar Lydia [29]. Se ele parece condenado a viver nesse quadro restrito de seu meio de origem, ele terá, todavia, que descobrir a natureza profunda de seus sentimentos como o sugere a moral da fábulas dos pássaros contada por um certo Abdelkrim (!): *“Nós fizemos uma longa viagem para chegar a nós mesmos”* [27].

### Frida e Nanou

Confidentes de Lydia, elas constituem o coração do couro das meninas que, por seus comentários e segredos, participam da propagação do rumor na cidade. Graças a esse poder da palavra, elas fazem e desfazem as reputações.

Nanou não encana na peça de Marivaux, mas sonha de fazer canto ou cinema; Frida também faz parte da peça assim como Lygia (ela repete só seu papel de Silvia [21]) e quer se tornar comediante [10]. Às vezes agressiva Frida tem fidelidade com Lydia [5] e com Fathi [21]. Mais discreta, Nanou usa bastante o sarcasmo para se defender ou atacar. Indignadas de não serem informadas sobre a circulação subterrânea dos sentimentos (pensamos sobre Marivaux que esta forma de propagação é uma das molas dramáticas), Nanou e Frida re-preendem abertamente sua amiga e a fazem esclarecer sua situação junto de Magali, último obstáculo para transpor antes da decisão. Zangadas com essa última, as duas faladoras se reconciliam com ela em meios da representação teatral.

### Fathi

Conhecemos como caimão ou chefe de banda mais feroz da história do cinema francês. Seu campo de ação parece limitado no território da cidade que ele defende com força de expedições punitivas como aquela que ele trama com seus amigos na abertura do filme. Não conhecemos nenhuma atividade precisa dele, exceto aquelas de organizar sessões para ver filmes pornográficos [11 e 13] e de improvisar como diretor-disbruidor de papéis de casais Krimo/Magali e Krimo/Lydia dos quais ele ordena e preside a oficialização. Por consequência, não o veremos mais que seu rosto humano, mas também mais desajeitado.

É o primeiro a se tornar amigo de Krimo que ele intervém nisso que acredito não ser uma zanga passageira com Magali. A

ruptura confessada em seguida por Krimo é para ele significativa de abandono de seus sonhos de aventuras (*“Me imaginava... Estávamos sobre um veleiro com seus bebês [esses de Krimo e Magali] e fazíamos a volta ao mundo”* [20]). Quando ele aprende pelos seus pequenos barões deformadores de verdade [18] que Krimo é *“o trouxa”* de um jogo de sedução da parte de Lydia, ele se agita pelo amigo por não se arriscar mais. É sobre a honra de seu amigo que andam comentando no teatro *“como um homossexual”*, traiu as regras da cidade e fez-se *“uma reputação de bastardo”* [20]. Ele se irrita então com sua aflição e emprega os métodos de intimidação para desembaraçar o imbróglio amoroso.



Guarda vigilante de leis, Fathi exerce um controle forte sobre o grupo impondo a cada, um papel definitivo. Ele também decide de agir, não sem dizer a Krimo toda a desconfiança que o inspira Lydia que não conhece (ele a confunde com Nanou em [25]), mas que é rendida culpada segundo ele de uma violação de regra do interior da cidade! Mas, atenção, seus preconceitos não são nunca motivados pela crueldade ou a vontade de prejudicar. Fathi é um sentimental que pensa no bem-estar de seu amigo. Se ele usa da violência com Frida [21], é mais por raiva do que por não saber se comunicar. Enfim, se ele usa a linguagem rugosa da cidade, a qual ele conhece bem os códigos e as funções, Fathi pode também pedir emprestado a máscara do respeito (com a mãe de Krimo [11]) e aquele da hipocrisia (com os policiais [26]), pois ele sabe a língua oficial e também a língua da lei tranquiliza os adultos e dissimula os tráficos.





### Magali

Magali tem 15 anos, de origem portuguesa, tem o sentimento cruel de ser abandonada e de não ser correspondida por seu amor. Para salvar sua honra, ela toma a iniciativa de “partir” com Krimo, este que ela trata com dureza [2]. Sua concepção muito séria do amor é exclusiva (a imagem de Hanane que não suporta que o teatro a roube seus “encontros íntimos” com Rachid [10]). Sua história de amor aparenta-se com uma relação de aparência onde a liberdade de seu namorado se encontra fora da tirania de suas exigências sentimentais. O amor é possessão, Krimo, sua coisa. Também, quando ela sente que Krimo a escapa bonito e bem, ela acusa logo sua rival de ser responsável de uma dissimulada de sedução (Krimo recusa!) e não hesita em afrontar verbalmente ( com “pancadas de pressão duas balas” [10]). No fim, devorada por remorso e de ciúme, abdica em um soluço de raiva e despeito que ela aflige restaurar. A palavra que ela fala à Lydia à guisa de derrota – “Coma-o mesmo se você vê, teu Krimo!” [24] – indica a qual ponto sua visão do amor é devorante.

### A professora de francês

Dona de uma identidade e de uma psicologia reduzida à sua missão republicana, essa mulher, bela, generosa, entusiasta, não tem um nome. Ela é a “prof”, formidável educadora de uma lição que obtém mais de curso de arte dramática do que uma sequência de estudo de aula de francês consagrado no teatro tanque que ela aparece pouco preocupada com os imperativos do programa. Além da cena final onde ela não faz uma breve aparição, a professora não é nunca visível no quadro de sua função onde trabalha as cenas mais significativas do texto de Marivaux. Seu projeto pedagógico tem por objetivo final é a encenação integral (ou quase) da peça. Jamais demagoga, ela tenta com coragem e energia (e irritantemente) de tirar Krimo da fatalidade de seu meio sociocultural. Enfim, o filme coloca maliciosamente a passagem ao ato de um jovem garoto pela via (voz) da professora, despeitada por seu jogo: “[Arlequin] é alegre, vivo, amoroso, ela [lisette/Lydia] é bela...” [14].

## Subúrbio sensível

Porque ele é indicador sobre o paciente trabalho escolar que sobre vaivém amoroso entre Krimo e Lydia, a cronologia de **A Esquiva** se estende nas numerosas semanas (uma longa elipse temporal procede notadamente a representação final). À semelhança de três atos do *Jogo...*, cujo às repetições servem de fio vermelho no conflito amoroso, a dramaturgia do filme se articula à volta de três cenas principais. A decupagem assim obtido é o seguido: ato 1: a compra do papel de Arlequim por Krimo [1 a 9]; ato 2: a declaração de Krimo e A Esquiva de Lydia [10 a 17]; ato 3: a encenação na mansão de Fathi [18 a 29].

### O desvio da narração

O ódio que emana da cena de exposição lembra uma expedição punitiva, ao mesmo tempo, rito de passagem cultural do espectador, permite a fixação imediata do filme que tratou sobre o “subúrbio sensível”. Porém, não é essa sensibilidade ali a qual será questão aqui. A narração bastante *sensível* do que o amor e nas palavras relega de imediato os males do “filme de subúrbio” à sua periferia para seguir a trajetória do íntimo emprestado por Krimo.

O elemento perturbador do encontro entre Krimo e Lydia [3] afasta a narração de um traço sociológico que não será, todavia, não totalmente retrátil. A cena clímax entre Fathi e Frida [21] e aquela do controle da polícia [26] constituem, com efeito, o contraponto *dramático* de uma trama prazerosa sobre as paixões humanas como em Marivaux. Esquivando a cena esperada do regulamento de contas (esse desvio é escandalizado pelo título que aparece na tela no final da cena [1]), o filme faz ainda a escolha da comédia falada de mulheres.

### O teatro como modelo dramaturgic

Uma encenação em dialética se coloca então rapidamente no lugar entre a peça que os jovens repetem e a intriga que se envolve em volta do idílio que falta entre Lydia e Krimo. No centro desse dispositivo dramaturgic (história na história), a professora de francês aparece como artesã da transfiguração da matéria do real para ferramenta do teatro. Concretamente, as pequenas peças do teatro espanhol emprestadas ao teatro da realidade encontram um eco em costumes nas repetições do repertório dramático.

O teatro, como aquele de Marivaux, serve de modelo dramaturgic no filme: lugar único, poucos personagens, importância da linguagem, intriga amorosa simples e clara de cujo objetivo é a representação do *Jogo...* onde os protagonistas trocam seus papéis para chegar a seus fins. Elemento motor da narração o qual é perfeitamente integrado, a peça de Marivaux aciona depois irriga a ação fornecendo a ele uma grande parte de seus desenvolvimentos. Longe do pálido cenário da cidade, os artifícios da comédia participam do amor à primeira vista de Krimo que é seduzido pela elegância inabitual de Lydia [3] e também pelo universo do teatro [5].

### A estratégia do disfarce

Krime passa o estatuto de espectador àquele ator de seu destino fazendo do obstáculo do teatro um triunfo quando sonha veste o figurino de Arlequim [9]. Seu traje é físico do que subjetivo. Krime espera disfarçar sua timidez e expressar seu amor. Infelizmente, sua estratégia não deu certo. O rapaz se esgota

no trabalho próximo ao meio do percurso entre o jogo amoroso e a ilusão teatral cuja peça de Marivaux é o centro (fusão absoluta entre as intenções de Arlequim e a passagem do ato de Krime – cena 6 do ato 3 encanada em [16] – dando lugar à A Esquiva do beijo que fez logo de Lydia uma “*prostituta que virou do avesso seu cérebro*” [18]).

À semelhança de Arlequim, que não pode “*escapar de sua condição original*” [7], o adolescente não chega a se desfazer de sua deficiência verbal e de sua falta de jeito afetiva. Ele não pode assumir o papel que é escolhido e, duramente criticado, se esquiva da distribuição da peça e coloca o projeto em perigo [19]. Em meios à semelhança e integração, o teatro (e a escola) opera(m) neste momento uma seleção no seio do grupo cujo professor deve ser árbitro apesar dela.

### A “pressão” do grupo

Todavia, seu fracasso não imutável para ele sozinho. A presença crítica dos outros personagens não é sobre seu comportamento e aquele de Lydia. Em qualidade de chefe de banda, é por Fathi que transitam as confidências de Magali [13] e de seus amigos [18] sobre Krime. Também aquele procura preencher o papel de professor do jogo (essencial na marivaudage – estilo precioso de expressar seus sentimentos como em Marivaux) tentando interceder no trabalho de Krime. A sequência entre ele e Frida [21] constitui um pivô narrativo colocando um final no desenvolvimento subterrâneo dos sentimentos (confiscação do objeto emblemático do telefone celular). Lugar de ação. Desde a duração, o ritmo se acelera, a grande raiva e Lydia que transgrediu as regras do meio suspendendo sua resposta a Krime é somada e determina o ritmo mais rápido.

A “*pressão*” que exerce Fathi sobre a semelhança do grupo vai também para aquela praticada pelo couro de amigos que comenta “a entrada em cena” de Krime, se indigna ou se compadece. Acrescentam a isso peso do rumor de ligação amorosa e as ameaças formuladas por Magali [10]. Mostrando que os amores adolescentes são o trabalho de todos, o filme é fiel a seu modelo teatral que multiplica os pontos de vistas sobre a intriga. Como em Marivaux, as histórias do coração caminham publicamente; qual que seja seu lugar na ação, cada um vai ter sua marca pessoal. Social e familiar como a dramaturgia do século XVIII, a tensão é aqui o fazer da comunidade adolescente da cidade em que os códigos severos regem e ditam. Porém, esse barulho nocivo trás à sua volta incerteza de Lydia exagerada aos sentimentos da garota e os paralisa ao mesmo tempo.

### O desenlace brechtiano

Tratado sobre um modo apaziguado, o final feliz (pensamos no conto) de **A Esquiva** lembra ainda Marivaux. Todos os personagens são reunidos (salvo Krime) no curso de uma representação que encontra público. A história de amor Krime-Magali termina em uma união com um novo companheiro e as amigas zangadas (Frida-Lydia\_Magali) se reconciliam. Quanto à intriga Krime-Lydia cujo termo foi retardado pela intervenção dos policiais, ela encontra uma conclusão literária brechtiana. O teatro não consegue resolver todos os problemas. A vida chegará lá? Com seu final aberto, o filme Esquiva a resposta de Lydia para Krime. Cada um fica sozinho: uma parte sobre a via prometedora de integração, o outro fica encerrado em seus sonhos de veleiro com sua família recompensada.

## Cidade no texto



A estética geral de *A Esquiva* tem a mesma fonte dramática que seu princípio de narração. Como ela, a encenação faz seu modelo teatral a cavilha operária de seu dispositivo. No entanto, o filme se caracteriza por um grande dinamismo formal notadamente pela escolha do suporte digital das imagens, nos movimentos do quando e à mobilidade da câmera portada no ombro durante as tomadas. Filmando no mais perto dos comediantes, ou melhor, de maneira do mimetismo, o realizador capta os menores gestos, privilegiando o psicológico dos personagens de Marivaux e apaga o cenário realista da cidade para não ter uma função simbólica e ilustrativa, do que se trata de espaços abertos. Aqui, os prédios riscam o horizonte de um plano atrás distante. Atrás, se escondem os bastidores, o universo dos adultos, expulsos para fora do campo, do qual não saberemos nada. Com efeito, os únicos visíveis são reduzidos à uma imagem de Épinal (nada ou pouco de psicologia) tanto que eles são destinados ao quadro da função que representam: educativo pela mãe-coragem de Krimo que cria sozinha seu filho único (em seu apartamentito), pedagogia pela professora determinada que faz do texto de Marivaux uma ferramenta própria para despertar os sentimentos (em sala de aula) e segurança pelos guardas da paz que fazem (na rua) o trabalho de integração/emancipação da escola tirando os jovens da violência da cidade.

### O teatro das ações

Uma espécie de passagem política obrigatória de uma obra, no entanto, à distância de questões sociológicas, essa cena do real [26] cristaliza o poder arbitrário e de uma polícia im-

potente incapaz de tratar os adolescentes de outra maneira do que como criminoso (o último plano sobre o livro de Frida não escandaliza mais a impermeabilidade da polícia e da cultura?). A imagem daqueles que controlam, os policiais fazem muito barulho na visão dos fatos (dois menores em um carro que não é deles, um tem haxixe...) e os arruaceiros não têm razão e a sorte deles é astuciosamente regrada pela elipse temporal. Aqui como nas outras sequências desde a duração da emoção que é intensa, o olhar da câmera é concentrado nos personagens. A geografia do jogo fica por uma boa parte confinada fora do campo, devido à duração das cenas de repetições onde a distribuição do espaço do tetro se estabelece perfeitamente integrada à encenação geral – homogênea – do filme.

Interiores e exteriores repartem o espaço da encenação. Lugares de apaziguamento e de lei, os primeiros são filmados de maneira menos solta do que os segundos, lugares de livre circulação dos adolescentes. Na sequência [1], a câmera de ombro faz como uma reportagem, efeito bruto, sobre o vivo, reforçado pela falta de música. Os planos muito breves – montagem segundo esquema clássico campo contra-campo e construção dramática na duração – encadeadas frequentemente em múltiplos pontos de vista. Imagens cortadas e violentas mudam de eixo em um mesmo plano mostram ainda a vivacidades das trocas físicas e verbais. No final, a câmera sem cessar em movimento de Kechiche descreve uma dupla trajetória ficcional (o teatro/a cidade) com o ponto de fuga a reabilitação para o cinema de imagem dos adolescentes do subúrbio.

## O teatro faz seu cinema

Como a maquiagem no teatro, o grande plano sobre os rostos realçam as expressões correspondentes aos sentimentos dos personagens (ver notadamente o ar arisco de Frida durante sua agressão [21]). Sua interpretação exuberante – teatralização de seus gestos e de suas emoções – não é sem evocar a cena tradicionalmente apoiada na Comédia da Arte cujo Arlequin é uma das figuras emblemáticas. Teatro italiano ainda pela encenação – natural – dos atores que parecem improvisar apesar da numerosa repetição que acontece na filmagem (cf. Gênese [P3]). Também essa simpatia contagiante torna-se um ponto em comum quando se trata de interpretar Lisette (Lydia), Arlequin (Rachid) ou Silvia (Frida).

Consideradas sobre o ângulo da quantidade, as repetições do *Jogo do amor e do acaso* (peça apresentada em sua integralidade senão forma de extratos significativos do final do filme) ocupam um espaço limitado na economia cinematográfica apesar de Lydia declarar a seu pretendente vindo para inventar o cinema (“é repetição todos os dias [8]). As únicas cinco dentre elas são visíveis na tela: dois se desenrolam em pleno ar entre adolescentes [5,16] e três no curso de francês [7, 14, 19]. Acrescentam-se àquela de curtas cenas de aprendizagem sozinha (Frida em [21], Krimo em [11] e [15]). Todos esses momentos de encenação no jogo de distinguem por uma interpretação desajeitada. Ao lado da encenação “ausente” de Krimo que sabemos que ele é somente motivado por seu desejo amoroso, Rachid encarna seu personagem com uma despesa de gestos enfáticos que ele pensa que são refinados, Lydia abusa de seu leque colocando um ar exagerado, Frida se aflige por não disfarçar a grande burguesa que ela esconde *naturalmente nela*. Todos encenam por seu corpo defendendo um registro da paródia. Mas, o que importa. O texto de Marivaux não tem necessidade de ser bem interpretado para reprovar a emoção dos adolescentes e produzir sentidos a partir de dele, usar como material de base para criar de fato o que é mais importante e o encenando.

Ponto de partida de uma lição no quadro do curso onde ele foi estudado, o texto de Marivaux é frequentemente *pretexto* àquele cortado pela pequena trupe de atores provocadores em volta da presença indiscreta de um [5] ou de uma questão de interpretação de outra [5, 7]. Tantas cenas de disputa, decerto breves, mas que parasitam mesmo assim o processo de emancipar o texto permitindo os adolescentes de sair do gueto social e linguístico naquele que eles são fechados. Enfim, o texto se faz o revelador de sofrimentos silenciosos de Krimo que, o pobre Werther sarapintado nas cores de Arlequin, refletiu sobre seu próprio desejo decepcionado por Lydia. Funcionando de um modo diferente, essa última encontra, em compensação, em seu personagem de Lisette um meio suplementar de desabrochar.

O espaço cênico do filme é circunscrito no cenário único do bairro: ruas e jardins da cidade, teatro a céu aberto, sala de aula e sociocultural. A teatralidade que se exala dessa unidade de lugar se encontra reforçada pelos números de planos aproximados sobre os atores, as idas e vindas de Lydia com o vestido de cena no meio da cidade, o figurino de Arlekin colocado por Krimo e Rachid ainda que as repetições enquadra-

das pela professora/diretor diante de uma platéia de alunos como figurantes bem disciplinados. A propósito sobre esses últimos, estamos surpresos de constatar quanto eles integram às regras de boa condução escolar se afastadas das normas da rua (eles) onde todo mundo fala ao mesmo tempo (ver também as repetições, em pleno ar, nunca perturbadas).

## O teatro como trunfo e obstáculo

A questão do teatro que agita os espíritos, que circula na sala de aula na cidade (relação seq. [5 e 7], que cindi o grupo em dois, fazendo de uns “*de comediantes*” considerados pelos outros, guardiões de convenções da cidade, prova que os adolescentes podem se interessar pela forma (linguagem, teu..., [5, 7, 16]) e não somente no fundo (jogo de sentimentos). É ali uma das mensagens tranqüilizantes de um filme sobre um grupo dentre eles vivendo no subúrbio (não como “*jovens da cidade*”), envolvido por uma sensibilidade de sua violência verbal. Os adolescentes têm muitos problemas com o coração, defendidos pela professora determinada a dirigir bem sua missão republicana de educação e integração, mas cuja maiêutica se choca com a demissão de um dentre eles [19].

O teatro está no coração, no centro da encenação de **A Esquiva**. Trunfo (disseram) mas também na escolha de uma encenação, por saber se guardar do naturalismo e dos clichês sociológicos, liso, nivelado, transfere a abstração teatral limpando os espaços de toda intrusão má e, por consequência. Vazio parcialmente, o subúrbio de sua substância e Esquiva uma parte de sua identidade. Operando certa discriminação (positiva, forçadamente) o filme eleito, selecionado, hierárquico, escolhido (as meninas colocadas no campo) e condena (os garotos vilões relegados para fora do campo e da delinquência, com exceção notável de Krimo que é um sentimental. Como as meninas...).

## A circulação da fala

Os cenários exteriores são o lugar de livre circulação do corpo e da fala (salvo em [26] !). Como em uma comédia de costumes, todos os protagonistas são espalhados e dão lugar às deformações, exagerações, aos mal-entendidos e aos quíproquós (ver o mecanismo amplificador do verbo da sequência [1]). Um sistema de forças se coloca então no lugar, exercendo uma “*pressão*” psicológica sobre os principais interessados. Porém, visto a carga emocional e o peso social que pesam sobre as ligações dos personagens, o esquema é somado à uma grande instabilidade (um adjuvante pode tornar-se de oposição e vice-versa).

Todo início para uma interpretação e espalhada por Magali (“Você acredita que as pessoas não falam?” [10] e logo revezada por Fathi abandonado por seus amigos (“*Il [Krimo] ama mortalmente...* Ela [Lydia] aquece amigavelmente a jogar na relação entre Magali e Krimo [13, 20], denuncia em seguida a violação de convenções amorosas da cidade [20] e faz de Frida a mensageira do ultimato [21] expirando sobre o lugar onde ele tenta trabalhar a encenação dos amores oficiais de Krimo e Lydia [25].

Paralelamente, o couro de amigos se atíça: ele comenta “a entrada em cena” de Krimo e os dizeres de Lydia depois sua repetição galante (“Ah, Krimo vai dizer ‘você é querida’, e não vai dizer isso, você acredita que eu o conheço mais o CV, ou o que” [17]), ele se indigna depois da agressão de Frida que faz de Lydia uma “prostituta” [22], ele força nas confissões e se compadece com a aflição de Krimo acusando Lydia de ser “egoísta” que “quer muito somente fazer o que deseja” (ela se defende em [23]), ele se descontrola em seguida com Magali acusada “de fazer pressão, ameaças” [24] e segue no meio do caminho entre a verve oradora do couro popular de fofocas de Carlo Goldoni e as falas premonitórias do couro da tragédia grega (“Depois de você, senão ela disse sim desde o início. Ela vai dizer não, te digo!” [25]). O fim chega em um desenlace da falência da fala explicativa. Como o teatro, o cinema permitirá resolver a crise. Os problemas se resolverão fora de cena, fora do campo da vida.



### O objetivo político de marivaudage

Lugar de passagem da fala, o anfiteatro a céu aberto onde acontecem duas principais sequências do filme as quais têm uma importância simbólica no meio cenográfico. A encenação repõe o teatro no sentido das preocupações da cidade, o cenário evoca naturalmente o teatro antigo onde o exagero de falas do couro das mulheres é um canto variado e tornado uma coisa pública. Certamente, essa referência política da Antiguidade reprova o discurso crítico de Marivaux sobre a sociedade de sua época. Já amargamente debatido pelos adolescentes, eles mesmos, durante a primeira repetição da cena 6 do ato 2, uma das mais significativas da peça [3], a questão da não conveniência social é relançada em sala por Lydia que aproxima à sua parceira (Frida/Silvia) de encenar com um tom de “deslocado”, fora de sala. Sua professora (importância do papel tido por uma mulher) não hesita a substituir a “marivaudage” no jogo social, fazendo os personagens do *Jogo...* os depositários da aposta política [7]. Aquela justificativa da interpretação de Frida/Silvia – uma burguesa que encena a criada – tudo explicitando o objetivo

da cena: A revelação da diferença social não pode dissimular completamente. Com efeito, apesar de seu fingimento, Silvia e Dorante (“ricos”) deixam transparecer qualquer sinal de pertencimento cultural (tom, linguagem, gestos...), se respondem e se amam com a imagem de Lisette e de Arlequin (“pobres”). “Não existe o acaso”, “martela” a professora, “*mesmo o amor, o sentimento sendo mais puro que seja*” é somado a um determinismo social que se exerce através da linguagem. Assim, esse reconhecimento mútuo permite a Marivaux evitar o problema do desordenamento de seus personagens. Outra piraeta, mesmo efeito: Kechiche substituiu a questão social pela diferença no uso da língua e da comunicação esquiva *in fine* o resultado do conflito ultrapassando o quadro do cinema.

### O poder das palavras

Aventura psicológica antes de tudo, **A Esquiva** é a imagem do *Jogo...*, cujo essencial da ação se compõe da conversação dos protagonistas. As palavras seguem desconectadas da realidade descrita, parecem mais determinantes que os gestos (feliz no sentido dos vocábulos cortados de punho sem que as mulheres fossem os garotos na sociedade livre à barbárie!). O jogo da fala engajada dos seres cujos sentimentos, dissimulados depois do texto marivaudiano, passam para o artifício teatral. Porém, esse mecanismo é complexo e perigoso. Lydia o conhece melhor que ninguém. Por isso ela suspende sua resposta a Krimo. E também através dele que se joga a sorte de Krimo. Lidas, repetidas, esquecidas, deformadas, desviadas em um lapso, as “*frases*” da peça que ele tenta memorizar [12] resistem às suas intenções amorosas.

### A função da língua das cidades

Como em Marivaux, o idioma das cidades, estilizado, e também gestual do que oral, é uma língua da encenação, feita para encenar, por ser objeto em cada sequência de um conflito onde dizer é fazer. Para a arbitrariedade dessa língua, ataque-defesa onde todos são inventivos, onde as mulheres que são “*prostitutas*” ou têm “*testículos*” que elas se “*batem*” e esquivam suas feminidades para se afirmar, convencer ou se proteger das pancadas (lembramos que A Esquiva é um termo emprestado dos esportes de combate como o boxe ou a esgrima para designar um deslocamento defensivo destinado a “*esconder*” a parte do corpo exposto à pancada). Todavia, percebemos os limites dessa língua sem nuance que desnatura o pensamento em exagero, que dissimula ou deforma mais o que ela não traduz. Limitada ao gesto e um vocabulário, ela disfarça, esquiva a expressão delicada aos sentimentos.

Essa língua codificada é uma muralha que assegura a definição de um perímetro comunitário ou de um território íntimo. Uma muralha lingüística *contra* outra língua, oficial, aquela do trabalho, da assimilação social, da autoridade, da lei, que é dos adolescentes da cidade de burgueses, tal como Arlequin que parodia preciosidade (cf. fathi [11, 26]). Uma língua-muralha ainda *contra* expressão dos sentimentos dos códigos sociais a qual ela o reflete. O fluxo de falas não permite que

Lydia coloque ordem em seus pensamentos. As palavras tidas por cada um, os comentários (Frida, Nanou) e os avisos dos outros (Fathi, Magali) são finalmente a expressão de um conjunto de regras que tem valor da lei para todos. Essa lei rege como uma espécie de código de honra intrínseco no grupo, define os direitos, os proíbe e os pune em matéria de relações entre mulheres e homens. Na cidade, “*you will see the girl and you will ask. If she likes you, she will give you the answer, if she doesn't like you, she will say no*”, lembra Fathi a Krimo [20]. Não no lugar da esquiva, a indecisão e o amadurecimento dos sentimentos.

Ao mesmo tempo em que ele se desvia do “filme de subúrbio” ao consumo de seu filme, Abdellatif Kechiche Esquive (com a exceção do início da cena [10] a performance verbal de uma língua, por exercício de estilo, marcada “9 cubo” (pelo departamento de Seine-Saint-Denis). Em **A Esquiva**, o fluxo da fala folclórico dos garotos, língua de desfile preocupado com seus efeitos (a disputa verbal inarticulada da cena consiste em dominar notadamente graças à repetição e ao tom), é reenviado fora do campo de circulações no proveito da falação provocando as mulheres, suporte semântico que faz coincidir os códigos verbais do século XVIII com aqueles, modernos, da cidade. À espera, a câmera tenta apanhar essa mistura lingüística composta de neologismos, de gírias que invertem as sílabas das palavras (“ouf” para “fou”), e de árabe, o todo repousante em um ritmo escandaloso, sincopado (rap que vem da rua), uma sintaxe desestruturada (todo mundo, as pessoas fazem nada, você acredita é normal ou o que? Passam do teu lado, e me olham” [1]), parar com os palavrões e aféreses e apocopes. Essa fala é filmada em sua continuidade (a câmera de um personagem a outro em um mesmo plano) para sugerir o invisível e codificado que uni o grupo [1], ora muito cortado graças ao nervosismo da montagem para acentuar o poder explosivo [26]. Procurando definir a função desta língua, a câmera persegue as conseqüências que ela produz sobre a coesão do grupo. Ela filma os maiores lances verbais dos protagonistas e ressalta os efeitos visíveis nas atitudes (gestos, mímicas, expressões do rosto [1]). Todavia, seu valor performativo é de fraca intensidade. A agressividade da infra-língua das cidades participa da comédia que encenam os personagens. Relativamente inofensivo (felizmente vista a violência de ameaças e de insultos), ela não tem definitivamente um impacto limitado nas relações dos personagens.

### O peso do real

Krimo taciturno é envolvido em sua timidez e sua carência verbal. As palavras de Marivaux devem o ajudar a entrar no jogo dos outros repetindo sua emoção, duplicando-a. Infelizmente, essa língua do meio dito que o permite avançar mascarado, ele não a compreende. De onde seu início monótono. Krimo desconcentra-se, esquece, revela com dificuldade seu desejo de desviar de um lapso (“sobre minha boca com ela” no lugar de “sua boca com a minha” [16]) antes de se declarar abertamente. O artifício teatral não o ajuda. A distribuição da peça, a priori igualitária, o declara rápido fora do jogo.

E portanto, vestindo o traje de Arlequin, Krimo deixa de ser espectador e torna-se ator de seu destino (é já uma vitória para ele!). Ele trás ao personagem de Arlequin o cargo de um amor até ali não acontecido e dá à cena do beijo esquivado uma grande intensidade dramática. Mas, aquele que tinha já feito medíocre figura pelos críticos de Magali é reencontrado pelo real. Como uma ilustração do Paradoxe sobre o comediante de Denis Diderot, o apaixonado fica congelado, paralisado por seu amor e a língua estrangeira do século XVIII da qual ele tentou de fazer sua provisão. Outra hipótese: é a ausência de vontade do teatro (à semelhança de Rachid, bem rápido com a tentação da troca [9]), que faz de Krimo um tão mau comediante incapaz de se entregar à cena (cf. A Repetição ou o amor puni, de Jean Anouilh). Ele não consegue se apropriar de uma outra linguagem, a qual enriquece sua visão de mundo e como uma ilustração de cenário sobre o determinismo social enunciado pela professora, Krimo parece condenado a viver em o meio de sua língua. No fim, ele assiste sozinho, silencioso, impotente o triunfo dos outros [28]. Quando uma alegria unânime desata, ele não está mais ali, já reenviado para fora do campo social, no melhor com seus sonhos utópicos.





## CRÉDITOS

**Título original** A Esquiva  
**Produtor** Jacques Ouaniche  
**Produção** Lola Films, Noé Productions, com a participação de CinéCinéma  
**Produção associados** Franck Cabot-David e Charles Taris  
**Diretor de produção** Benoît Pilot  
**Realizador** Abdellatif Kechiche  
**Cenário** Abdellatif Kechiche  
**Diálogos** Abdellatif Kechiche e Ghalya Lacroix  
**Fotografia** Lubomir Bakchev  
**Câmera** Sofian Elfani  
**Régisseur général** Jacques Emmanuel Astor  
**Som** Nicolas Washkowski  
**Mixagem** Emmanuel Croset  
**Roupas** Mario Beloso-Hall  
**Decoração** Michel-Ange Gionti  
**Montagem et scripte** Ghalya Lacroix  
**Músicas** Zahouania, Hasni, Aiwa, Luis Vargas, Isabelle Olivier, Antoine Banville, Nedeljko Bilkic, Branislav Zdravkovnic  
**Interpretação** Lydia Sara Forestier. Krime Osman Elkharraz. Frida Sabrina Ouazani. Nanou Nanou Benhamou. Fathi Hafet Ben-Ahmed. Magali Aurélie Ganito. *A professora de francês* Carole Franck. Zina Hajar Hamlili. Rachid Rachid Hami. A mãe de Krime Meriem Serbah. Hanane Hanane Mazouz. Slam Sylvain Phan.  
**Filme** 35 mm cores (Kodachrome)  
**Formato** 1/1,66  
**Duração** 1h59  
**País** França  
**N° Visa** 106 265  
**Distribuidor** Rezo Films  
**Data de saída** 7 janeiro de 2004

## Marivaux (Paris 1688 – id.1763)



Este homem considerado melancólico, solitário, secreto, é o autor, mal compreendido, de uma obra abundante: trinta e cinco peças de teatro, sete romances e narrações paródicas (A Vida de Marianne, 1731 -1741; O camponês novo rico, 1753), três jornais e uma quinzena de ensaios. Depois de ter apreciado por seu tom prazeroso e emocionante, nós censuramos sua preciosidade, suas variações sobre o mesmo tema e sua “metafísica” do couro segundo Voltaire que não hesita de falar de “veneno de Marivaux”. Seu teatro, muito variado, vai da comédia heróica e romanesca (O Príncipe travesti, 1724; O triunfo do amor, 1732) ou mitológico (O trino de Plutão, 1728) a comédia de de costumes (A escola de mães, 1732; O pequeno professor solução, 1734). Encontramos igualmente comédias filosóficas ou com tese social (A ilha de escravos, 1725; A colônia, 1750) e comédias sentimentais e moralizantes (A mãe confidente, 1735; A mulher fiel, 1755). Marivaux abandona os grandes gêneros pelas peças curtas em três atos (ou simples sucessão de cenas) onde dominam certos temas como o constrangimento do amor e a astúcia do coquetismo, a imposição da vida social, os impulsos do coração, a dificuldade da sinceridade, a revelação do ser pelo o amor, o peso das convenções, etc.

O teatro marivaidiano se distingue pela qualidade do estudo dos sentimentos amorosos. Todo ele envolvido pela surpresa terna ou cruel do amor, ele entrega uma pintura dina e precisa da psicologia amorosa. Seus heróis anunciadores de Stendhal devem lutar contra eles mesmos para reconhecer a razão por abafar os desentendimentos e nascentes de seu coração. Um personagem se faz, geralmente, o cúmplice do amor e, depois de algumas afetações e outros jogos artificiais de interesse, asseguro o triunfo. Tudo é evidentemente muito prazeroso, os personagens divertem o público sem ser ridículos, com exceção daqueles que fazem parte da grande tradição da farsa. Entretanto, os personagens principais não são marcados por nenhum defeito desanimador como nas comédias de Molière, mas são mais dotados de uma propensão ao artifício e da dissimulação que determina o debate e o objetivo cômico.

Profundamente humano, o teatro de Marivaux atrai um extenso público atualmente. O espectador reconhece o charme da ternura e subterfúgios da paixão. Para ser um grande entendedor da psicologia feminina, Marivaux deixa entrever a tragédia dos sentimentos debaixo de um brincalhão que não exclui qualquer ironia com respeito à certeza de seus heróis. Suas peças são de divertimento de uma grande variedade psicológica que faz - e é aqui sua especificidade - a parte bela na linguagem da qual explora menos nuances. Os professores usam a linguagem de salão da qual as figuras imitam a preciosidade com o ridículo. A forma - essa linguagem preciosa - o fundo - os sentimentos a exprimir -, todos dois inseparáveis, têm valido o vivo de Marivaux o nome de “marivaudage”.

## A outra visão do subúrbio

As imagens em encontro com o olhar da cena liminar dão uma impressão de uma representação estereotipada do subúrbio e dos jovens que o habitam. Confusão de planos, de palavras, de gestos. Qual motivo? Um saco, coisas roubadas? As ameaças, então, assassinos: “Vou te matar!” “Vamos dar a você pancadas de maça!” Logo, a memória cinematográfica aparece, os medos da França segura se revelam.

## Mudança do olhar

A imagem do filme em seu conjunto, essa sequência interroga o espectador e a visão que ele tem da vida dos jovens da cidade. Esse questionamento sobre os clichês encontra um eco na cena do controle da polícia onde, segundo os agentes, o aperto de mãos de adolescentes juntos em volta e no carro não pode ser o que faz do “biz”. E de tratá-los forçadamente como os indivíduos perigosos a humilhar, não como adolescentes ocupados a transformar qualquer assunto do coração. A imagem é ao contrário do que faz Kechiche: caricatural, emblemático da relação jovens/policiais. Embora. Pois “tudo estando bem em um outro olhar, se defende o realizador, não nego a realidade de um cotidiano. Sem exagerar, essa situação acontece uma dezena de vezes por dia na cidade de Franc-Moisin. É uma maneira de desafiar com ironia essa violência legal.”

## Efeito de assimilação

A irrupção odiosa do real a esse estado do filme (ruptura de tom, apego aos personagens) e sua presença no silêncio de elipse que segue colocando o espectador de frente a seus julgamentos sociais e humanos. Decerto, esse último pode ainda dificultar diante dessa cidade utópica onde não se paga as palavras e os sentimentos com o teatro de repertório. Mas a ficção que nos conta A Esquiva é por essência manipuladora. Como Marivaux do qual a presença encontra aqui toda sua justificativa, Kechiche propõe uma reflexão sobre as etiquetas, os códigos e funções da linguagem-subúrbio e incita à uma revisão de nossos julgamentos parasitados pela tela deformando as mídias. Como Marivaux, ele empresta uma atenção sincera aos personagens, geralmente, grosseiramente típicos os dotam de uma rica psicologia e de um profundo fundo sentimental. O espectador compreende e vê então um adolescente anterior ao jovem do subúrbio, percebe a fragilidade na violência verbal (desmistificada), descobre o universal no anedótico. Melhor (ou pior, é segundo), estes adolescentes que não são “selvagens”, sabem – sensíveis- se apaixonar por uma intriga marivaudiana neste subúrbio. “Estes meninos, por se chamar Krime, Fathi ou Rachid, não têm a mesma timidez, os mesmo bloqueios, impulsos do que em Pierre, Paul ou Jacques.” Essa espantosa reviravolta de identidade não corresponde à imagem fantasmática por certos de um subúrbio civilizado, policiado, neutralizado?

## A emancipação pela cultura

Enfim, depois da aparição inaugural entre os “bons” e os “maus”, o teatro – a grande cultura, clássica, oficial, patrimonial – serve ao mesmo tempo de regulador moral distribuindo democraticamente os papéis e de laço social juntando todo o mundo (os parentes visíveis) no final. O consenso apaziguado do happy end convida à uma vasta redefinição do papel educativo dos adultos e da função emancipadora da cultura. A missão pela definição construtiva do professor, um projeto a priori irrealizável, contra a repressão desconstrutiva dos policiais reenvia aos espectadores uma série de interrogações. Aqui, paciência, trabalho e determinação desenvolvem senão a restauração da confiança de uma jovialidade desejosa e se abrir à cultura. A única solução do abandono escolar é tão importante no subúrbio? Certamente não. Todavia, A Esquiva não tem o discurso fatalista. Com convicção, abre-se uma via no debate sobre a integração e sugere aos adolescentes do Subúrbio “ter consciência de seu potencial artístico [...] que não aguarde as estruturas adequadas e os meios financeiros se colocarem.”


## IMAGEM DO SUBÚRBIO

- Se questionar sobre as razões da quase ausência de representação de adultos. Falência da autoridade moral?
- Descrever e interrogar a cena de introdução e aquela realista do controle de polícia.
- Definir a pressão psicológica e inibidora exercida pelo grupo sobre Lydia e Krimo.

Qual parte de liberdade é deixada ao indivíduo e a expressão de seus sentimentos de frente aos graves fatos da lei da tribo? Analisar o fenômeno de socialização produzida pelos adolescentes (construção de identidade, virilidade das meninas, direito de olhar os outros nos feitos privados....).



## CONVENÇÕES DA LINGUAGEM

- Revelar e descrever a verdade e os limites lexicais da língua vernácula do subúrbio com ajuda do léxico. 

Não provocar um fenômeno de guetização prejudicial à emancipação social e cultural?

- Demonstrar como o cinema assume um cargo de circulação dessa fala em ação (filmagem na continuidade, montagem cut acentuando a agressividade, etc.) e coloca em evidência a capacidade de encenação a entrecrocá-la em um mesmo plano a linguagem-subúrbio e língua marivaudiana.



## PAPEL EM ABISMO DO TEATRO

- Mostrar que o teatro é, sobretudo, abordado aqui sobre um ângulo da linguagem através do abismo dos sentimentos condutores de Krímo/Arlequin e do comportamento de Esquiva de Lydia/Lisette. Notar a fraca visibilidade da área da encenação teatral para o cinema (nada ou pouco de planos grandes) e especificar que a encenação de **A Esquiva** é o eixo dos comediantes e sua ligação com as palavras.
- Colocar em evidência o sistema de ecos temáticos entre a ação da peça situada no século XVIII e aquela do filme em nossa época.



## CINEMA, TEATRO E REPRESENTAÇÃO

- Voltar à leitura sociológica da peça pela professora de francês e a repor no drama do filme. Desmonstrar que a distribuição a priori democrática da peça se revela desigual. Quais são as causas do fracasso de Krímo?
- Papéis (uteis) dos acessórios como índices, sinais e símbolos semânticos (leque para “se abanar”, seduzir, Esquivar, se dar uma postura...). Afirmando que ela “[se] sente mais em [seu] personagem quando ela tem [seu] vestido”, Lydia coloca um problema situado no coração da representação dramática: a roupa serve para entrar na pele do personagem ou um suporte para dar aparência?

