

Afetividade e individualização do outro: o uso do primeiro plano no filme

*Welcome*¹

Eliane de Oliveira²

Resumo: A forma como vemos e lemos as imagens cinematográficas é, em grande medida – e para além da cultura e rotinas visuais do espectador -, o resultado das opções do realizador no que respeita à escolha e organização dos planos. Neste sentido, este trabalho busca contribuições nos estudos de Gilles Deleuze (1983, 2007) e Félix Guattari (2012) sobre rostidade, e de Luís Nogueira (2010) sobre produção cinematográfica, para analisar o uso do primeiro plano em *Welcome* (Philippe Lioret, França, 2009). O filme retrata a imigração na França por meio da amizade de um professor de natação francês e um imigrante iraquiano e inspirou mudanças na legislação imigratória naquele país. Acreditamos que o uso dos primeiros planos tenha possibilitado uma visualização do imigrante de modo afetivo e individualizado, ensejando novas possibilidades de ficcionalizá-lo.

Palavras-chave: Imigração; França; *Welcome*; Primeiro Plano; Individualização.

Abstract: The way were ad and cinematographic images is largely - and beyond culture and visual routines viewer - the result of the choices of the director regarding the choice and organization plans. Thus, this work seeks contributions in studies of Gilles Deleuze(1983, 2007) and Félix Guattari (2012) on rostidade, and Luis Nogueira (2010) on film production for analyzing the use of foreground in *Welcome* (Philippe Lioret, France, 2009). The film portrays immigration in France through the friendship of a French swimming teacher and an Iraqi immigrant and inspired changes in immigration law in that country. We believe that the use of the first plans enabled a visualization of immigrant affective and individualized manner, allowing for new possibilities fictionalizes it.

Keywords: Immigration; France; *Welcome*; Foreground; Individualization.

Introdução

Atualmente, segundo dados da Organização das Nações Unidas, mais de 200 milhões de pessoas vivem fora de seu país de origem e estima-se que nos próximos 30 anos este número ultrapasse um bilhão. Embora a presença do imigrante seja vista como necessária em aspectos econômicos, visto que, frequentemente, submete-se a remuneração inferior e condições de trabalho não aceitas pelos trabalhadores nacionais,

¹ Trabalho apresentado no GT 3- Cinema no Delírio Contemporâneo, do Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem - ENCOI.

²Graduada em Comunicação Social – habilitação Jornalismo, Especialista em Comunicação Popular e Comunitária, Mestrado em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina – UEL; e-mail: eliane1701@gmail.com.

sua presença social como sujeito detentor e merecedor de direitos não é reconhecida. Ao expor essas contradições da sociedade de acolhida, o imigrante é, ao mesmo tempo, fundamental e indesejado. É um pouco desta realidade que encontramos em *Welcome*. O filme conta a história de Bilal, um jovem iraquiano de origem curda que está em Calais, na França, tentando chegar à Inglaterra para reencontrar sua namorada e realizar o sonho de ser jogador de futebol no *Manchester United*. Desde a saída do Iraque, foram três meses viajando clandestinamente em trens e caminhões. Mas em Calais a situação é diferente. Com um forte policiamento no porto, os caminhões são vistoriados com equipamentos que detectam a presença humana pela emissão de gás carbônico gerado no processo de respiração. Traumatizado pelas agressões sofridas quando foi capturado pelo exército turco, ele não consegue respirar com a cabeça envolvida por um saco plástico. Após esta tentativa frustrada, na qual todos os clandestinos são descobertos, o jovem resolve fazer a travessia nadando. Na escola de natação conhece Simon, um solitário professor, frustrado com o processo de divórcio. Sensibilizado com a luta do jovem para fazer a travessia, Simon decide treiná-lo, inicial e aparentemente para impressionar a ex-mulher, Marion, uma professora que participa de ações humanitárias para auxiliar os imigrantes.

Aproximações à linguagem cinematográfica

As histórias são, para Bauman (2005), como holofotes e refletores – iluminam parte do palco enquanto deixam o resto na escuridão. As histórias sobre o imigrante ou a imigração tendem a deixar o objeto motivador de sua existência na escuridão, resignados a um segundo plano, quando não a um fora de quadro, praticamente sem voz, numa existência objetificada. Mas, continua Bauman, a função das histórias é ajudar as pessoas em busca de entendimento. Para isso, é necessário separar o que é considerado relevante do irrelevante, a trama de seus antecedentes e contexto, e “os heróis ou vilões que se encontram no centro do roteiro das hostes de excedentes e simulacros” (BAUMAN, 2005, p.26). Neste trabalho nos concentraremos na forma como *Welcome* ilumina o imigrante, como o filme o retira da massa de “indesejados e ameaçadores” e o eleva à condição de indivíduo. Com base em algumas

características da produção cinematográfica e a partir da audiência da *Welcome* buscamos identificar a especificidade do filme no tratamento dado ao imigrante. Acreditamos tê-la encontrado no que Nogueira (2010) afirma ser um diferencial do cinema:

[...] a utilização do grande plano pode ser considerada uma marca distintiva do olhar cinematográfico e uma contribuição decisiva desta arte para os modos de observar as entidades e os fenômenos. Esta constatação torna-se evidente se atentarmos na quase ausência de planos próximos na tradição visual anterior ao cinema – na pintura e na fotografia, por exemplo. Tanto o plano de detalhe como o grande plano cruzam dois aspectos fundamentais das imagens: o cognitivo e o afetivo (NOGUEIRA, 2010, p. 37 e 38).

Ainda segundo Nogueira (2010) em termos expressivos, pode-se constatar que o uso do primeiro plano permite uma entrada mais detalhada na ação apresentada e um maior aproveitamento das vastas propriedades expressivas do olhar e do rosto humanos, ou seja, da linguagem facial. Trata-se de um recurso que facilmente exponencia o envolvimento afetivo do espectador com as personagens. Em termos gerais, o grande plano coloca-nos, portanto, numa relação mais íntima com as personagens, objetos ou acontecimentos apresentados na tela.

Por outro lado, os povos colonizados, lembram Shohat e Stam (2006), são representados como todos iguais, logo, qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. Como os grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação, elas se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Já as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como “naturalmente” diversas, exemplos de uma variedade, que não pode ser generalizada. Esses grupos não precisam se preocupar com “distorções e estereótipos”, pois mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações. Para estes autores, a escolha do elenco é uma forma imediata de representação e, mais que isso, constitui um tipo de delegação de voz com tons políticos. Como era de se esperar, os europeus e euro-americanos têm desempenhado o papel dominante, ao passo que os não-europeus são destinados a papéis secundários e extras. Ainda segundo Shohat e Stam (2006) o direito à representação própria nem sempre garante uma representação não-eurocêntrica. O sistema pode simplesmente “usar” o ator para ativar

o sistema de códigos dominantes, muitas vezes a despeito de suas objeções. Essas escolhas “realistas”, porém não são suficientes se a estrutura narrativa e as estratégias cinematográficas permanecerem eurocêntricas. Um rosto epidermicamente correto não garante a representação de uma comunidade. Outra prática comum do cinema dominante identificada por eles é a de transformar “pessoas ‘escuras’ ou do Terceiro Mundo em um ‘outro’ substituível, em unidades intercambiáveis que podem ser trocadas umas pelas outras:

O discurso cinematográfico eurocêntrico pode se revelar não nos personagens ou no enredo, mas na iluminação, no enquadramento, na *mise-en-scène*, na música. Algumas questões básicas de mediação têm a ver com os *rappports de force*, o equilíbrio de poder entre o primeiro plano e o plano de fundo. Nas artes visuais, o espaço é tradicionalmente utilizado para expressar as dinâmicas da autoridade e do prestígio. Na pintura medieval, por exemplo, o tamanho era relacionado ao status social: os nobres eram maiores, os camponeses menores. O cinema traduz tais relações de poder social em registros de primeiro plano e plano de fundo, elementos de dentro e fora da tela, fala e silêncio. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 302).

É, pois, na análise da construção de um primeiro plano que valoriza a figura do imigrante que nos concentramos neste trabalho. Embora este não seja um estudo comparativo, não analisamos *Welcome* em relação a nenhuma outra obra, a temática imigratória é presente em diversas produções francesas. Porém, nenhuma outra alcançou tamanha repercussão quanto a película de Lioret. Além de ter sido sucesso de bilheteria o filme gerou uma série de discussões públicas entre Lioret e o governo francês, principalmente nas figuras do presidente Nicholas Sarkozy e do Ministro do Interior Eric Besson, conquistando espaço midiático para uma perspectiva diferente da oficial. Serviu ainda como inspiração para o projeto de lei que pôs fim ao delito de solidariedade – lei que punia aqueles que auxiliassem imigrantes em situação irregular.

Primeiro plano: empatia, individualização e afetividade

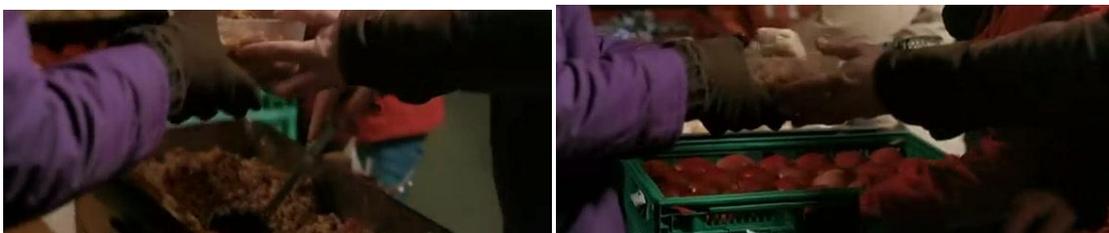
A empatia, o sentimento de identificação com outra pessoa, serve, conforme Nogueira (2010) para descrever as situações em que o espectador é levado para o interior da história, comungando em alto grau os dilemas, preocupações ou sentimentos das personagens. Este efeito pode ser alcançado, entre outros recursos, pelo uso do primeiro plano. É isto que encontramos em *Welcome*. Ao fazer um uso político

da estética, o rosto do imigrante como intruso e ameaçador é desfeito, não à toa, mas com o objetivo de propiciar uma identificação entre personagem e espectador. Nogueira (2010) explica que uma cena de grande intensidade dramática tende a ser mostrada através de planos cada vez mais apertados, com o objetivo de aproximar mais e mais o espectador da personagem. A partir da decupagem do filme identificamos os enquadramentos em primeiro plano e as situações em que aparecem. Com esta identificação, definimos oito situações temáticas:

1) apresentação do jovem imigrante



2) distribuição de alimentos no porto





3) encontro entre os amigos Bilal e Zoran

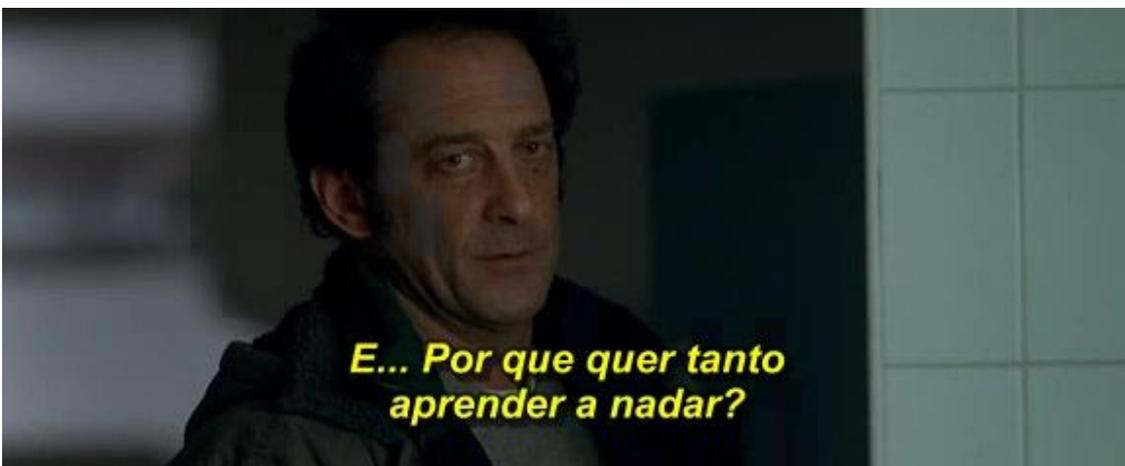


4) identificação de Bilal na retenção





5) conversas entre Simon e Bilal





Minha medalha de ouro, onde está?



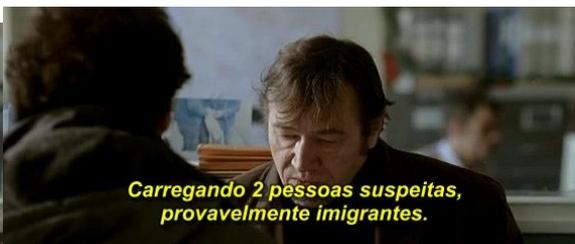
Te dou casa e comida, e a única coisa em que pensa, é me roubar!



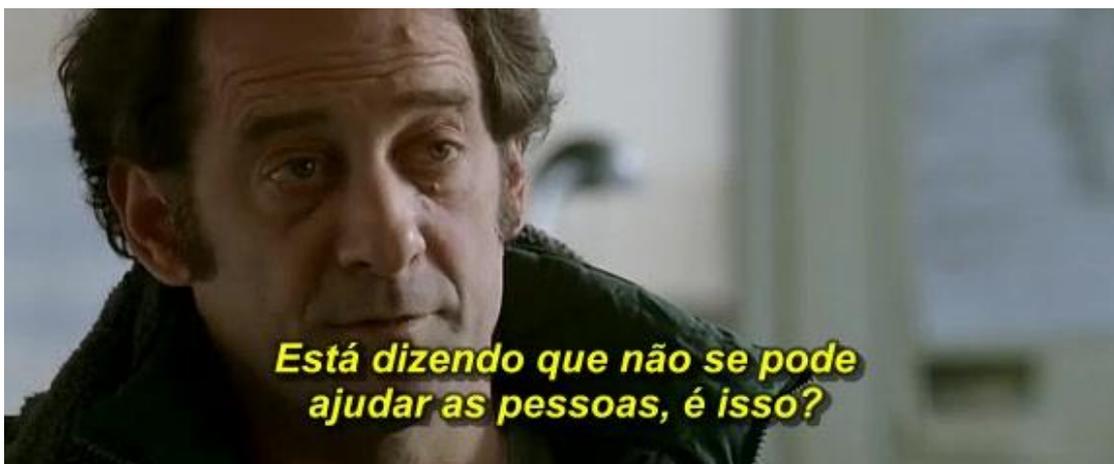
6) Simon é chamado à delegacia



Sim... aqui está.



Carregando 2 pessoas suspeitas, provavelmente imigrantes.



7) ironia do título



8) funeral



Conforme Benjamin (2012) por meio de grandes planos, do foco em detalhes ocultos nos objetos familiares, o filme amplia a visão sobre as coerções que regem o nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo de ação enorme e insuspeitável. Com primeiros planos amplia-se o espaço. Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria. Além disso, a partir do momento em que o critério da autenticidade não mais se aplica à produção artística, também a função social da arte terá sido objeto de uma transformação radical. Em vez de se basear no ritual, ela terá agora outra práxis como fundamento: a política. No entendimento de Benjamin, o termo não se restringe à administração pública de cidades ou países, mas volta-se para a acepção inicial referindo-se à sociedade e coletividade. Neste sentido, o cinema configura-se como meio político por excelência. A reprodução, no caso do cinema, não é uma característica, uma especificidade e sim uma necessidade intrínseca ao processo de produção. Não é algo externo. A difusão em massa da obra cinematográfica é obrigatória.

Em *Welcome* esta difusão se dá de um modo singular: se para o governo francês o imigrante tem sua existência resignada às estatísticas, constituindo um número, uma meta a ser alcançada, na obra de Lioret ele ganha um rosto, passa a ser individualizado. Além de individualizar, ou seja, distinguir e caracterizar cada um, de acordo com Deleuze (1983) o rosto tem ainda mais duas funções: ao manifestar um

papel social é socializante, e é relacional ou comunicante ao assegurar não só a comunicação entre duas pessoas, mas também, numa mesma pessoa, o acordo interior entre seu caráter e seu papel. Mas a imagem-afecção não é somente o rosto:

[...] A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua tendência ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto. [...] O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos – superfície refletora e micromovimentos intensivos – podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi “encarada”, ou melhor, “rostificada”, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto (DELEUZE, 1983, p.114 e 115).

Em sentido complementar, Deleuze (1983) explica que o primeiro plano não arranca de modo nenhum seu objeto de um conjunto do qual faria parte, do qual seria uma parte, não o isola, mas sim, o abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais, destacando-o. Desse modo, não é necessário diferenciar os primeiros planos dos primeiríssimos planos, que só mostrariam uma parte do rosto, assim como não cabe distinguir entre planos próximos, americanos e primeiros planos. Para ele, o primeiro plano é afetivo e é neste sentido que o uso dado por Lioret ao primeiro plano nos interessa e contribuiu para a compreensão de *Welcome*. Para Deleuze (1983), uma imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível: “se vemos muito poucas coisas numa imagem é porque não sabemos lê-la bem, avaliamos mal tanto a sua rarefação quanto a sua saturação” (DELEUZE, 1983, p.23).

De acordo com Deleuze e Guattari na obra *Mil platôs* (2012) o rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. O rosto funciona como um mapa, fornecendo informações e indicações. Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro da tela. No cinema o rosto, em primeiro plano, apresenta duas funções distintas: refletir a luz ou acentuar as sombras até

mergulhá-lo na obscuridade. Deleuze e Guattari (2012) argumentam que o close no cinema trata o rosto como uma paisagem. O rosto nasce de uma máquina abstrata de rostidade, por isso é possível rostificar, por meio do close, objetos sem nenhuma semelhança com o rosto:

[...] O close do cinema refere-se tanto a uma faca, a uma xícara, a um relógio, a uma chaleira quanto a um rosto ou a um elemento de rosto [...] E precisamente porque o rosto depende de uma máquina abstrata que ele não se contentará em recobrir a cabeça, mas afetará as outras partes do corpo, e mesmo, se necessário, outros objetos sem semelhança. Consequentemente, a questão é a de saber em que circunstâncias essa máquina é desencadeada, produzindo rosto e rostificação (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.35).

Conforme Deleuze e Guattari (2012) o rosto não funciona como individual, antes é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto. O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Para eles não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder: o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica. Em contrapartida, determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto, outros não. Em *Welcomea* produção de um rosto é crucial.

Para Deleuze e Guattari (2012) o rosto é um verdadeiro porta-voz. Longe de ser somente uma máquina abstrata de rostidade que fornece uma tela protetora e um buraco negro ordenador, são os rostos que ela produz que traçam todos os tipos de arborescências e de dicotomias, sem as quais o significante e o subjetivo não poderiam fazer funcionar. Ela procede ao quadriculamento prévio que torna possível discernir elementos significantes e efetuar escolhas subjetivas. A máquina de rostidade não é um anexo do significante e do sujeito, ela lhes é, antes, conexas e condicionantes: as biunivocidades, as binariedades de rosto duplicam as outras, as redundâncias de rosto fazem redundância com as redundâncias significantes e subjetivas. Exatamente porque o rosto depende de uma máquina abstrata, ele não supõe um sujeito nem um significante que já estejam presentes; mas ele lhes é conexo, e lhes dá a substância necessária. Eles argumentam ainda que são os agenciamentos de poder bastante particulares que impõem a significância e a subjetivação como sua forma de expressão determinada, em pressuposição recíproca com novos conteúdos: não há significância sem um agenciamento despótico, não há subjetivação sem um agenciamento autoritário, não há

mixagem dos dois sem agenciamentos de poder que agem precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos. São esses agenciamentos de poder, essas formações despóticas ou autoritárias que constituem ao mesmo tempo os meios de esmagar os outros e de se proteger de qualquer ameaça vinda de fora.

Por ser uma produção social, o rosto, ou melhor, a máquina abstrata de rostidade opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios. Desse modo, é necessário considerar:

- a) A relação do rosto com a máquina abstrata que o produz;
- b) A relação do rosto com os agenciamentos de poder que necessitam dessa produção social.

Deleuze e Guattari (2012) afirmam que o rosto é uma política. Logo, desfazer o rosto não é uma coisa à toa, pois o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, traços de rostidade, que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação. “Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro significante, sair do buraco negro da subjetividade”, defendem (DELEUZE; GUATARI, 2012 p.58).

Em *Welcome* imagem e fala dão a ver uma outra possibilidade de mostrar o imigrante, e isto começa logo no início do filme: na primeira cena temos uma senhora fazendo comida, em seguida o telefone toca e ela, com as mãos ocupadas, chama o filho para atender. Do outro lado da linha está Bilal, avisando o amigo Mirko, irmão de Mina, que está em Calais e irá embarcar para a Inglaterra no dia seguinte. Do plano médio que mostrava a casa e na sequência a cabine telefônica e os carros ao fundo, passamos para um primeiro plano do rosto de Bilal e de suas mãos ao anotar o telefone celular de Mirko. Esta é a primeira imagem que temos dele: um jovem comum. Neste ponto, convém lembrar que, principalmente após os atentados de 11 de setembro, é possível pensar em uma tendência de apresentar o imigrante, principalmente árabe, no noticiário ou na ficção, em situações de câmera trêmula, com movimentos rápidos, que provocam uma sensação de instabilidade e imprevisibilidade.

Conforme Bauman (2005) os imigrantes, particularmente os recém-chegados, pois ainda não conseguiram se instalar, exalam o odor opressivo do depósito de lixo que, em seus muitos disfarces, assombra as noites das potenciais vítimas da vulnerabilidade crescente. Para aqueles que os detratam e odeiam, os imigrantes encarnam – de modo visível, tangível, em carne e osso – o pressentimento inarticulado, mas pungente e doloroso, de sua própria condição de descartável. Para ele, os imigrantes fornecem aos governos um “outro desviante” ideal, um alvo muito bem-vindo para “temas de campanha selecionados com esmero” (BAUMAN, 2005, p.73).

Em sentido complementar, Bauman (2009) argumenta que a onipresença de estrangeiros é um componente cotidiano da vida urbana. E esta onipresença é carregada de inquietação e uma fonte de ansiedade e agressividade latente e muitas vezes manifesta. Quanto mais o espaço e a distância se reduzem, maior é a importância que recebem; quanto mais é depreciado o espaço, menos protetora é a distância, e mais obsessivamente pessoas traçam e deslocam fronteiras. É, sobretudo, nas cidades que se observa essa furiosa atividade de traçar e deslocar fronteiras entre as pessoas. Com o isolamento as diferenças, reais ou imaginárias, se acentuam, pois não existe a possibilidade de conhecer e compartilhar as semelhanças, as proximidades. O isolamento é a função essencial da separação espacial. O isolamento reduz, diminui e comprime a visão do outro: as qualidades e circunstâncias individuais que tendem a se tornar bem visíveis graças à experiência acumulada do relacionamento diário raramente são vistas quando o intercâmbio define ou é proibido. A caracterização toma o lugar da intimidade pessoal e as categorias legais que visam a subjugar a disparidade e permitir que seja desconsiderada tornam irrelevante a singularidade das pessoas e dos casos. É a convivência que nos permite distinguir um rosto na multidão. É esta convivência, ou melhor, o início dela que vemos nas imagens seguintes em que Simon e Bilal conversam após a aula e o professor questiona porque ele deseja aprender a nadar. É o conhecimento do outro, que só é possível com a convivência, com a proximidade, que o retira do lado dos desconhecidos, dos invasores. Como observa Bakhtin (1997) é somente na comunicação, na interação do homem com o homem que o homem revela-se para si e para o outro.

Se por um lado é a convivência e a experiência acumulada que reduzem o medo do desconhecido, por outro, é preciso ter em mente que ela não é fácil de ser alcançada. Mais uma vez as observações de Bauman (1999) contribuem para a compreensão do tratamento dado aos imigrantes pelo Estado. Para ele na maior parte do tempo, a maioria dos poderes políticos não tem capacidade nem disposição para se engajar na luta contra as forças criminosas que, com frequência demasiada, controlam recursos que nenhum governo, sozinho e muitas vezes em conjunto, pode igualar. Por isso, os governos preferem dirigir a animosidade popular contra os pequenos crimes a se engajar em batalhas que com toda probabilidade prosseguirão por um tempo indeterminável e decerto consumirão recursos incalculáveis, mas que tendem virtualmente a serem perdidas. Criminalizar a imigração e elevar os imigrantes ao posto de “Inimigo Público Número 1” é bem mais oportuno e conveniente, mas, acima de tudo, menos incômodo. Com o auxílio midiático, os bairros periféricos, quase sempre habitados majoritariamente por imigrantes e separados do restante da cidade por uma fronteira invisível, porém intransponível, são apresentados como repletos de potenciais marginais, batedores de carteiras, preguiçosos e incivilizados. Do outro lado da fronteira, os cidadãos comuns são convocados a tomar partido, a cumprir seu papel fundamental na grande guerra pela lei e a ordem que os governos travam com muito vigor e publicidade, embora não sejam avessos a dividi-la com empresas privadas de segurança:

[...] Procurando em vão por outros escoadouros, mais adequados, os temores e ansiedades se despejam sobre alvos à mão e reemergem como o medo e a raiva populares dirigidos aos “estranhos que vivem nas redondezas”. A incerteza não pode ser difundida nem disseminada num confronto direto com a outra encarnação da extraterritorialidade: a elite global que flutua além do controle humano. Essa elite é poderosa demais para ser confrontada e desafiada de modo franco, mesmo que sua localização exata fosse conhecida (o que não é). Os refugiados, por outro lado, são um alvo bastante visível, e imóvel, para o excedente da angústia (BAUMAN, 2005, p.85).

Para Bauman (1999) o outro, que já se encontra por sua própria natureza, – lançado numa condição de forçada estranheza porque desconhecido, quando é afastado por fronteiras espaciais estritamente vigiadas, mantido a distância e impedindo de ter acesso comunicativo regular ou esporádico – é além disso mantido na categoria de estranho, efetivamente despojado da singularidade individual, pessoal, a única que

poderia impedir a estereotipagem e assim contrabalançar ou mitigar o impacto subjugador da lei – também da lei criminal. É preciso deixar claro ao imigrante que ele não é bem-vindo, e nisto reside uma das forças da sutileza utilizada por Lioret nas críticas e no uso dos primeiros planos, que jogam com a inteligência e a atenção do espectador, requisitando constantemente sua perspicácia e reflexão.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho apresentamos a análise da forma como *Welcome* apresenta os diferentes aspectos que envolvem a imigração. Por meio de um uso político da estética cinematográfica Lioret afasta o imigrante dos adjetivos negativos comumente a ele vinculados e enseja novas possibilidades de mostrar o imigrante não como uma ameaça, mas como um indivíduo com desejos e anseios, medos e angústias inerentes a qualquer ser humano. Ainda que o cinema seja uma ficção é preciso lembrar que suas narrativas fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades contemporâneas. Morin (1970) defende que a força de participação do cinema pode levar a uma identificação com os desconhecidos, os ignorados, os desprezados ou mesmo os odiados da vida cotidiana. Em *Welcome* esta identificação entre espectador e personagem ultrapassou as salas de cinema e resultou em desdobramentos concretos na vida real.

Ao colocá-lo em primeiro plano e em plano de igualdade com o cidadão francês, o filme possibilita a individualização, a afetividade e encadeia um sentimento proximidade. Ao desfazer um rosto ameaçador Lioret desfaz uma série de associações que o acompanham. Ao dar espaço para que as múltiplas vozes da vida social sejam reproduzidas na cena fílmica Lioret contribui não somente para as discussões da temática abordada no filme, mas também para outras possibilidades de se fazer cinema.

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter [et al]. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

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

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 2012.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema III: planificação e montagem**. Covilhã: LabCom Books, 2010. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf> Acesso em: 22 jan. 2013.

WELCOME. Diretor: Philippe Lioret. França: Imovision, 2009. DVD (110 min), color, língua original: francês.