



PELO OLHAR DE DILILI

Profa. Dra. Annateresa Fabris¹

RESUMO – Em *Dilili em Paris*, Michel Ocelot propõe um passeio pela metrópole da Belle Époque e alguns de seus marcos artísticos e culturais. A celebração desse período é, porém, unilateral, pois o diretor escamoteia a exploração colonial e o processo de animalização dos povos dominados.

PALAVRAS-CHAVE – animação; cultura; arte; Belle Époque; aldeias indígenas.

ABSTRACT – In *Dilili in Paris* Michel Ocelot proposes a tour through the Belle Époque's metropolis and several of its artistic and cultural landmarks. The celebration of this period is however unilateral because the moviemaker conceals the regime of colonial exploitation and the process of animalization of the dominated people.

KEYWORDS – cartoon; culture; art; Belle Époque; indigenous villages.

Introdução

Profundamente transformada pelo projeto urbanístico de Georges-Eugène Haussmann (1853-1869), a Paris da *Belle Époque* (1871-1914) traz todas as marcas de uma cidade embelezada, ampliada e saneada. A cidade embelezada era simbolizada pelo isolamento dos grandes edifícios para lhes conferir uma maior visibilidade; pela criação de parques e jardins e pela transformação dos já existentes em locais de lazer; pela regulamentação das edificações e pela difusão de fachadas uniformes pelo

território urbano. A cidade ampliada era a marca principal do projeto e teve como premissa básica um vasto programa de demolição e reorganização do centro, que envolveu não apenas a malha medieval repleta de ruelas pouco iluminadas e insalubres, mas também residências luxuosas erguidas durante o reinado de Luís Felipe (1830-1848), que foram desapropriadas para permitir o prolongamento do bulevar Malesherbes até o bulevar Berthier. Essa parte do projeto tinha como objetivo “*asegurar la paz pública por medio de la creación de amplios*



bulevares, que no sólo permitieran la circulación del aire y de la luz, sino que también el fácil acceso y movimiento de tropas” (apud GIEDION, 1968, p. 684).¹ Além disso, a ampliação e prolongamento de ruas e avenidas possibilitaria o rápido escoamento de mercadorias e facilitaria o fluxo de pessoas e meios de transporte, evitando atrasos e congestionamentos. A cidade saneada era representada pela modernização do sistema de esgotos, pela criação de inúmeros parques para melhorar a qualidade do ar e pela demolição das sobrevivências medievais. A parte mais complexa do projeto envolvia a anexação dos bairros suburbanos, que aumentaria em mais de 50% a superfície da cidade. Tratava-se de dezoito núcleos espalhados desordenadamente, caracterizados por uma caótica aglomeração de edifícios e sistemas viários obsoletos. De acordo com o que se lê em seu livro de memórias, Haussmann pretendia chegar a um conjunto unitário para assegurar a vigilância e o domínio sobre esses núcleos menores e sobre a influência que eles poderiam ter no desenvolvimento da cidade (GIEDION, 1968, p. 690).

Um desses núcleos, Montmartre, anexado em 1º de janeiro de 1860, desempenha um papel fundamental na trama de **Dilili em Paris (Dilili à Paris, 2018)**, de Michel Ocelot. As várias facetas do bairro estão presentes na animação. A Montmartre dos cômodos baratos, onde

viviam os artistas, é enfeitada no **Bateau-Lavoir**, um edifício que abrigava vinte pequenos ateliês desde 1889. A popular, repleta de moinhos, cuja população ainda tinha hábitos rurais, é evocada na sequência da investigação no Moinho do Diabo, durante a qual Dilili e Orel, seu companheiro de aventuras, se deparam com pessoas emaciadas e vestidas com roupas modestas, cercadas de crianças, dormindo ao relento, cavoucando sacos de lixo, e com edificações decadentes ou em péssimo estado de conservação. A boêmia, situada no ponto mais acessível e desenvolvido do bairro, onde os parisienses buscavam diversão e vinho barato (SEIGEL, 1992, p. 340), tem como fulcro o **Moulin Rouge**, onde os dois protagonistas vão buscar pistas sobre os planos dos Mestres do Mal. O aspecto popular de Montmartre pode ser visto como a outra face da euforia da *Belle Époque*. O otimismo, a prosperidade econômica, as inovações tecnológicas, científicas e culturais que animavam a sociedade estavam fora do alcance da população mais pobre, que nem sabia da existência de uma idade de ouro, como fica evidente na sequência na qual a menina se depara com uma realidade que ela desconhecia até o momento de dirigir-se para o Moinho do Diabo.

A Paris de Dilili

A Paris pela qual Dilili circula habitualmente é a cidade burguesa, requalificada pelo **art nouveau** com seus motivos curvilíneos, suas formas orgânicas e seus ritmos ondulantes. O

¹ “assegurar a paz pública por meio da criação de amplos bulevares, que permitissem não apenas a circulação do ar e da luz, mas igualmente o fácil acesso e movimento de tropas”.



edifício em que a menina vive com a condessa que a acolheu foi inspirado num imóvel de 1901, projetado pelo arquiteto Jules Lavirotte e situado na avenida Rapp n. 29, perto da Torre Eiffel. A fachada recoberta de esculturas de grés queimado – material que entrou na moda depois da Exposição Universal de 1889 – é de autoria de Alexandre Bigot, o mais famoso ceramista arquitetônico do período. A presença do **art nouveau** não se limita ao edifício, mas se evidencia também nos três vasos da Escola de Nancy que enfeitam a sala de estar de Marcel Proust², enquanto a residência de Sarah Bernhardt exhibe dois trabalhos bem representativos do estilo: a cama **Aurora e crepúsculo** (**Aube et crépuscule**, 1904, **Figura 1**), de Émile Gallé, e a sala de jantar inspirada no conjunto de Eugène Vallin e Victor Prouvé, realizado entre 1903 e 1906 (OCELOT, 2018, p. 32). As escolhas de Ocelot são bem emblemáticas. Pela arquitetura assimétrica e irregular da fachada, pelos ornamentos animais e vegetais, pela abundância de curvas, pelo portal concebido por Jean-Baptiste Larrive e pelo uso de diferentes materiais, o Edifício Lavirotte é considerado uma espécie de catálogo do **art nouveau**. O projeto, por outro lado, representa um ponto de inflexão na concepção uniforme das fachadas que havia caracterizado a intervenção de Haussmann, pois o arquiteto resultara vencedor do concurso instituído em 1901

para romper com a monotonia do modelo anterior.

² Sua caracterização evoca, de certo modo, o retrato executado por Jacques-Émile Blanche em 1892.



Figura 1

Dilili diante da cama Aurora e crepúsculo.

A Escola de Nancy, da qual Gallé é o principal expoente, tem na natureza sua principal fonte de inspiração, mas seus artistas lançam mão também de elementos do gótico flamejante, do rococó e do japonismo, introduzido no grupo pelo pintor Hokkai Takashima, que residiu na cidade entre 1885 e 1889. A cama concebida por Gallé para o magistrado parisiense Henri Hirsch e a sala de jantar Masson estão entre as principais realizações da **Alliance Provinciale des Industries d'Art** (nome oficial do grupo a partir de 1901). A cama, que Ocelot coloca na residência da atriz, é considerada o testamento artístico de Gallé, que morreria pouco depois de sua feitura, e se distingue pelo uso de formas simplificadas, de materiais requintados como palissandra, ébano, vidro e nácar e pela simbolização da vida

e da morte. O universo do **art nouveau** está presente também na sequência em que Bernhardt recebe duas ilustres visitas em sua residência, Marie Curie e Louise Michel. A pose que a atriz assume é inspirada no **Retrato de Sarah Bernhardt (Portrait de Sarah Bernhardt, 1876)**, de Georges Clairin (OCELOT, 2018, p. 48), concebido como um jogo de linhas sinuosas, que começam na forma curva do corpo recostado no sofá e prosseguem no vestido que cai ao chão como um leque semicircular. A curva traçada pelo corpo do cachorro e a linha circular do rabo completam essa ideia de elegância displicente, realçada pelos tons perolados da veste e pela pose sedutora e, até certo ponto, enigmática assumida pela modelo. A linha em esse, criada pelos corpos da atriz e do cachorro, confere uma nota



luminosa ao cômodo dominado por tons escuros (DUCKETT, 2015, p. 35-36).

A ideia de que a arte deveria permear a vida cotidiana não se limita à arquitetura e à decoração de interiores. Durante a Terceira República, o mercado de produtos culturais lança mão de novos instrumentos para atingir o público consumidor, que estava crescendo exponencialmente. Um desses instrumentos é a publicidade, que é adotada também no campo político, como demonstra a campanha eleitoral de Léon Gambetta em 1877. Profundamente renovado pelas policromias de Jules Chéret, o cartaz publicitário servia de consolo para “*le pupille degli aristocratici amatori d’arte, offese di continuo dalle sgraziate e grossolane sagome dei massicci caseggiati moderni*”. Com tais considerações o crítico italiano Vittorio Pica (1994, p. 33) celebrava entusiasticamente as “*più leggiadre e suggestive visioni*” que, afixadas nos muros cinzentos da cidade proporcionavam a maior alegria aos olhos e ao espírito dos transeuntes.³

É logo essa ideia do cartaz como “arte para as ruas” que se faz presente em

³ “as pupilas dos aristocráticos amadores de arte, continuamente ofendidas pelas formas desgraciosas e grosseiras dos maciços prédios modernos”; “visões mais graciosas e sugestivas”. A visão de Joris-Karl Huysmans (1975, p. 313) situa-se na contramão dessa leitura. Descontente com a uniformidade dos edifícios tristes e sem graça da Paris haussmanniana, o escritor acreditava que as cromolitografias de Chéret estragavam a “*taciturne tristesse de nos rues*” [“taciturna tristeza de nossas ruas”], fruto da “*irremédiable sottise des architects*” [“irremediável tolice dos arquitetos”] e do “*idéal casernier des ingénieurs*” [“ideal militarista dos engenheiros”].

vários momentos da animação de Ocelot. Os **affiches** concebidos em 1896 por Alfons Mucha para Sarah Bernhardt – **A dama das camélias (La dame aux camélias)** e **Em homenagem a Sarah Bernhardt (En l’honneur de Sarah Bernhardt)**– e por Henri de Toulouse-Lautrec para o **Moulin Rouge – La Goulue e Valentin-le-Désossé (1891)** – adornam as colunas Morris⁴ (Figura 2) espalhadas pela cidade cinematográfica ao lado de outros de diferentes naturezas. O espectador, desse modo, entra em contato, se bem que de maneira fugidia, com a concepção moderna de cartaz que os dois artistas herdaram de Chéret: uma unidade de cor, forma e tipografia, uma totalidade estética voltada para a venda de um determinado produto, que acaba sendo aceita como uma forma de arte igual à pintura e escultura em fins da década de 1890 (AMAYA, 1971.p. 24-26). Apesar de partilharem um mesmo pressuposto, as concepções de Mucha e Lautrec são diferentes. O primeiro opta por um formato alongado e por um espaço fechado, no qual a figura da atriz ocupa sempre o centro da composição em poses hieráticas e cercada de motivos

⁴ Inspirada no exemplo das colunas publicitárias concebidas pelo alemão Ernst Litfass (1854), a coluna Morris resulta vencedora do concurso instituído em Paris em 1868. Seu nome é uma referência aos impressores Richard e Richard-Gabriel Morris, que apresentam o projeto de uma edícula de bronze coberta para proteger os cartazes da chuva, encimada por uma cúpula abaulada decorada com escamas e finalizada por uma flecha com motivos de folhas de acanto. As colunas tornam-se um elemento definidor da paisagem parisiense, atingindo um total de 225 unidades em 1898 (S. A., s. d.).



florais, que desempenham, por vezes, um papel simbólico. É o que demonstra **A dama das camélias**, no qual o motivo da mão segurando um ramo com a flor remete à morte da personagem da peça de Alexandre Dumas Filho (1852). Lautrec, por sua vez, concebe o cartaz

como uma experiência visual ousada, em que cores claras, mas penetrantes, estão a serviço de traços rápidos e nervosos, não isentos de exageros caricaturais, e de um corte determinado das figuras, inspirado na tradição da gravura japonesa.

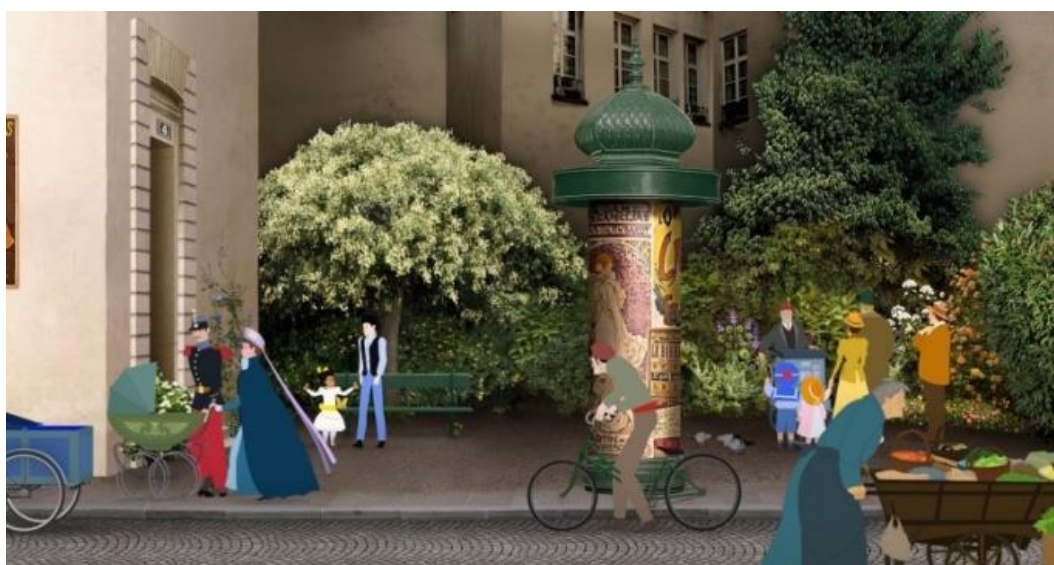


Figura 2

Dilili e Orel perto de uma coluna Morris

Outros **affiches** são explorados no filme, ora como elementos decorativos, ora adquirindo vida e tomando parte da ação. No primeiro caso, pode ser lembrada outra produção de Lautrec – **Jane Avril** (1899), presente no camarim de Colette no **Moulin Rouge** –, na qual a figura esbelta da dançarina é transformada numa silhueta plana que adere ao fundo vazio do papel, animando-o com o jogo cromático da vestimenta. A mansarda de Orel é enfeitada com o cartaz **A turnê do Chat Noir** (**Tournée du Chat Noir**, 1896), de Théophile Steinlen. A figura estilizada do

animal adquire um aspecto bizarro em virtude da acentuação das vibrantes e sua cor escura cria um contraste dinâmico com o amarelo e o vermelho da composição e dos caracteres tipográficos. No segundo caso, destaca-se a presença de Aristide Bruant no **Moulin Rouge** assistindo à apresentação de La Goulue e suas companheiras de cena. O **chansonnier**, que Lautrec imortalizou em diversos cartazes datados de 1892 – **Aristide Bruant em seu cabaré** (**Aristide Bruant dans son cabaret**); **Les Ambassadeurs – Aristide Bruant**; **Eldorado – Aristide Bruant** – é



retratado com o traje que o tornou uma figura icônica: o chapéu preto de abas largas, o lenço vermelho no pescoço e o amplo casaco de veludo.⁵ Outra figura do universo de Lautrec, a cantora e declamadora Yvette Guilbert, também está representada entre os frequentadores do **Moulin Rouge**. O rosto pouco atraente, que o pintor reproduziu no esboço para um cartaz publicitário (1894) recusado pela modelo, por considerar que sua imagem era “*atrocemente brutta*” (HUISMAN; DORTU, 1971, p. 30)⁶, e as longas luvas pretas que eram sua marca registrada e se destacam na capa do álbum **Yvette Guilbert** (1894), de Gustave Geffroy, não deixam de chamar a atenção na longa sequência do salão de baile, que se inspira, sem dúvida, no quadro **No Moulin Rouge (Au Moulin Rouge, 1892)**. Jane Avril, por sua vez, é deslocada do cartaz **Le Divan Japonais** (1892-1893) para o interior do **Irish-American Bar**, em que Dilili e Orel vão procurar novas pistas dos Mestres do Mal. Outras alterações são introduzidas pelo diretor na concepção original de Lautrec: o escritor simbolista Édouard Dujardin é substituído pelo pintor Félix Vallotton (OCELOT, 2018, p. 44) e Yvette Guilbert, cuja presença era evocada pela silhueta alta e magra e pelas longas luvas pretas, cede o lugar a Chocolat.

A presença do **clown** cubano, cujo nome era Rafael Padilla, confronta os

espectadores com outro tipo de apropriação por parte do cineasta. Ocelot dá vida ao desenho de Lautrec **Chocolat dançando (Chocolat dansant, 1896)**, publicado no número 73 da revista **Le Rire** (28 de março de 1896). A sequência em que Chocolat dança acompanhado ao piano por Erik Satie, que toca uma peça de sua autoria, a **Gnossienne n. 1** (1890), evoca um hábito do artista; este costumava dançar no bar depois de apresentar seu número no **Nouveau Cirque**. Se delicia os clientes com seus passos elegantes e sua gestualidade harmoniosa, o **clown** encanta sobremaneira Gertrude Stein, que deixa de recitar o verso “Rose is a rose is a rose is a rose” para assumir a pose do retrato pintado por Pablo Picasso entre 1905 e 1906, caracterizado pela aposição de uma cabeça protocubista a um corpo do período rosa, de aspecto mais naturalista. Outro personagem imortalizado por Lautrec num desenho para a revista literária norte-americana **The Chap-Book** (1896), o garçom Ralph, ganha igualmente vida na película. Filho de uma índia e de um chinês, era famoso por seus coquetéis e pela fleuma com que servia os clientes; no filme, ajuda Dilili a ouvir a conversa de dois membros da seita que estava aterrorizando Paris, sequestrando meninas e assaltando joalherias. A **clown** Cha-U-Kao, pintada diversas vezes por Lautrec ao longo de 1895 e também modelo para o álbum **Elas (Elles, 1896)**, havia igualmente saído do plano pictórico e adentrado a ação do filme, ao passar rapidamente pelo corredor das coxias na

⁵ Para dados ulteriores sobre Bruant, ver SEIGEL (1992, p. 240-244).

⁶ “atrozmente feia”.



sequência em que Dilili e Orel se dirigem ao camarim de Colette.

Estas não são as únicas referências plásticas presentes na animação. Ocelot promove o encontro dos dois protagonistas com alguns pintores e suas obras no **Bateau-Lavoir**: Suzanne Valadon (**Marie Coca e sua filha/Marie Coca et sa fille**, 1913), Pablo Picasso (**Família de acrobatas com um macaco/Famille d'acrobates avec un singe**, 1905), Henri Rousseau (**A encantadora de serpentes/La charmeuse de serpents**, 1907), Henri Matisse (**O levantar da mesa – Harmonia vermelha/La desserte – Harmonie rouge**, 1908) e Constantin Brancusi (**A musa adormecida/La muse endormie**, 1910). Outro encontro tem lugar em **La Grenouillère**, um restaurante e balneário situado às margens do Sena em Croissy, onde Claude Monet e Pierre-Auguste Renoir se encontravam para pintar no verão de 1869, atraídos pelo ambiente descontraído, pela luminosidade e pelos motivos oferecidos à observação: o rio com os barcos e os banhistas. O diretor escolhe trabalhar com um quadro de Monet centrado no estudo da água, que permitia a este representar massas informes animadas pela riqueza das nuances e cobrir grandes superfícies com pinceladas vivas; e com **Dança em Bougival (Le bal à Bougival**, 1883), de Renoir, que marca o afastamento do pintor do impressionismo e a busca de formas mais compactas e de um desenho e de um modelado mais tradicionais (REWALD, 1963, p. 282-284; RUBIN,

2008, p. 301). O terceiro encontro ocorre no ateliê de Auguste Rodin, que estava trabalhando no gesso de **Balzac**, num longo processo iniciado em 1891. Graças a um **travelling**, o espectador segue o olhar de Dilili pelas diversas esculturas presentes no espaço: figuras de **Os burgueses de Calais (Les bourgeois de Calais**, 1885), **O pensador (Le penseur**, c. 1880), **A catedral (La cathédrale**, 1908), dentre outras. No final do trajeto a menina manifesta sua preferência por um conjunto isolado, sendo informada que ele não era de Rodin, mas de Camille Claudel. Trata-se do gesso de **Sakuntala** (1886), inspirado num poema sânscrito do século V, que contava uma história de amor, rejeição e reconciliação. Claudel havia optado pelo terceiro momento da narrativa, a reconciliação entre os esposos, colocando a figura feminina no topo da composição e a masculina ajoelhada a seus pés. Dilili e Orel haviam procurado o escultor para saber onde estava a **Porta do Inferno (Porte de l'Enfer**, 1880-1917), pois os Mestres do Mal a tinham designado como esconderijo de um apetrecho que favoreceria seu próximo golpe: o roubo das joias de Sarah Bernhardt.

Dois monumentos que caracterizam a fisionomia de Paris no final do século XIX desempenham um papel fundamental na narrativa. A Ópera, concebida em estilo neobarroco por Charles Garnier e inaugurada em 15 de janeiro de 1875, representa o viés historicista e eclético da renovação da cidade, sendo definida um “*misérable pot-pourri*” por um inconformado Huysmans



(1975, p. 401). A polêmica Torre Eiffel, erguida por ocasião da Exposição Universal de 1889 para simbolizar o universo da indústria e da tecnologia, é igualmente atacada pelo escritor com palavras ainda mais duras: “*tuyau d’usine en construction*”, “*carcasse qui attend d’être remplie par des pierres de taille ou des briques*”, “*suppositoire solitaire et criblé de trous*”, “*volière horrible*”, obra mentirosa que “*a trois cents mètres et en paraît cent*; que, embora terminada, “*semble commencée à peine*”... (HUYSMANS, 1975, p. 405-406).⁷ A Ópera é o reino da soprano Emma Calvé, que auxilia ativamente Dilili e Orel em sua missão; a Torre Eiffel, além de onipresente na paisagem citadina, é o local de chegada das meninas resgatadas graças ao balão de Alberto Santos Dumont e à coragem de Dilili, Orel e Lebeuf, o motorista da cantora. Com sua massa clara, visível a partir de diferentes perspectivas, um terceiro monumento distingue-se na paisagem de Montmartre, a eclética basílica do Sagrado Coração, construída entre 1875 e 1914.

A profusão de datas com a qual se depara o espectador leva a uma pergunta: em que ano ocorre a ação de **Dilili em Paris**? Ocelot (2018, p. 8, 14, 17) trabalha com uma temporalidade expandida, pois no **Dossier pédagogique** fala em “*célébrer 20 ans de la Belle Époque*”, embora “*en mettant le projecteur sur 1900, date phare*”.

⁷ “miserável *pot-pourri*”; “cano de fábrica em construção”, “carcaça que espera ser preenchida por pedras de cantaria ou tijolos”, “supositório solitário e crivado de furos”, “aviário horrível”, “tem trezentos metros, mas parece ter cem”; “parece mal e mal começada”.

Essa ideia é retomada diversas vezes na publicação, que enfatiza que a Torre Eiffel é “*le monument emblématique du lieu (Paris) et de l’époque (1900) du film*” e que o retrato da cidade tenta ser “*assez juste historiquement [...]. Je jongle cependant avec dates et rencontres à l’intérieur des 20 ans qu’a duré cette époque, résumée aux quinze jours qu’occupe mon récit*”.⁸ Essa brincadeira com datas e encontros é particularmente evidente em algumas sequências que seriam improváveis, quando não impossíveis, numa temporalidade real. Toulouse-Lautrec e Colette, por exemplo, não poderiam estar no **Moulin Rouge** ao mesmo tempo, pois o pintor faleceu em 1901 e a escritora se apresentou no local em 1907 na pantomima **Sonho de Egito (Rêve d’Égypte)** com a amiga Missy, chocando o público com a cena de um beijo entre as duas protagonistas. A brincadeira é ainda mais pronunciada na sequência do **Irish-American Bar**, em que Gertrude Stein tem o aspecto do retrato picassiano de 1905-1906 e recita um verso do poema **Sacred Emily**, escrito em 1913 e publicado no livro **Geography and plays** nove anos depois. Os exemplos poderiam multiplicar-se. Os artistas que ocupavam o **Bateau-Lavoir** em 1900 constituíam duas colônias nacionais (italiana e espanhola), não podendo ser confundidos com os

⁸ “celebrar vinte anos da **Belle Époque**”, “colocando o projetor sobre 1900, data-farol”; “o monumento emblemático do lugar (Paris) e da época (1900) do filme”; “historicamente bastante justo [...]. Brinco, no entanto, com datas e encontros ao longo dos vinte anos de duração dessa época, resumida nos quinze dias que ocupa minha narrativa”.



apresentados no filme. Orel não teria como saber que Proust estava se preparando para escrever **Em busca do tempo perdido** (*À la recherche du temps perdu*), pois o escritor começa a dedicar-se a essa tarefa em 1909. Dilili não poderia ter sido aluna de Louise Michel na Nova Caledônia, já que o exílio da educadora anarquista na colônia da Oceania se estendeu de 1873 a 1880...

Curiosamente a crítica parece não ter reparado nesse jogo cronológico livre e na coabitação improvável de determinados personagens, dando destaque sobretudo ao requinte da reconstituição da Paris da **Belle Époque**. Ocelot consegue esse resultado combinando imagens fotográficas de monumentos, vistas panorâmicas e determinados objetos com um desenho enxuto dos personagens principais e dos figurantes, para os quais usa recursos de 3D e 2D. Personagem onipresente, a **ville lumière** é representada de duas maneiras principais. O espectador depara-se continuamente com a cidade burguesa, suas ruas (**Figura 3**), seus monumentos, seus locais de lazer, sua população em constante vaivém, tendo a sensação de um espetáculo alegre e variegado. Sua contrapartida é a cidade subterrânea na qual os Mestres do Mal ocultam suas vítimas, apresentada como um lugar escuro e sinistro. A representação de dois espaços antagônicos, porém, não é compacta. A cidade burguesa exhibe fissuras que põem em xeque sua aparência de bem-estar difuso: a miséria com a qual Dilili se depara ao subir pela colina de Montmartre, o bairro mais

simples no qual vive Lebeuf, e o aspecto espartano da mansarda na qual Orel mora, apesar da harmonia que o rapaz procura infundir no conjunto. A cidade subterrânea, por sua vez, pode colorir-se de azul e adquirir um aspecto fantasioso no lago situado nos baixos da Ópera. Neste, Emma Calvé navega num barco em forma de cisne, que remete a seu interesse por Richard Wagner, quer trazendo à lembrança a ópera **Lohengrin** (1848), quer evocando uma sequência de **Ludwig** (1973), de Luchino Visconti (CAETANO, 2020, s. p.).⁹

⁹ Guillemette Odicino (2018, s. p.) e Fabrizio Tassi (2019, s. p.) não citam a película de Visconti, mas associam o barco em forma de cisne à figura de Luís II da Baviera.



Figura 3

Dilili, Toulouse-Lautrec e Orel na Place de la Concorde.

A cidade e alguns de seus habitantes desempenham outro papel determinante na película. Durante suas andanças com Orel, Dilili entra em contato com figuras exponenciais da ciência (Marie Curie, Louis Pasteur), das artes visuais (Picasso, Monet, Renoir, Toulouse-Lautrec, Rodin, Camille Claudel, entre outros), da literatura (Proust, Colette), do espetáculo (Emma Calvé, Sarah Bernhardt), da tecnologia (Gustave Eiffel, Santos Dumont), que fazem de Paris o epicentro de um novo modo de pensar e de viver, aberto a todas as experimentações e a todas as possibilidades. A presença dessas personalidades, a beleza dos edifícios e dos espaços urbanos, a algaravia cromática e visual das colunas Morris, o espetáculo dos locais de lazer, a elegância dos trajes femininos criam, sem a necessidade de comentários ulteriores, um confronto eloquente com o

submundo habitado pelos Mestres do Mal, repleto de recantos sombrios e de figuras entediadas ou subjugadas. Na cidade da superfície “*brilla un’idea di vita e di socialità*” (CAPPI, 2019, s.p.)¹⁰, refutada pelos vilões do filme pelo fato de conferir um papel de destaque à nova mulher.

Alguns modelos narrativos

A sugestão de Valentino Saccà (2019, s. p.) de aproximar a trama policial de **Dilili em Paris** do modelo narrativo dos romances de Eugène Sue¹¹ e de Marcel Allain e Pierre Souvestres¹² com suas

¹⁰ “brilha uma ideia de vida e de sociabilidade”.

¹¹ É autor de **Os mistérios de Paris** (*Les mystères de Paris*, 1842-1843), narrativa a meio caminho entre o romance social e o folhetim.

¹² Em 1911, iniciam a saga de **Fantômas**, que se desdobra em 32 volumes até 1913. Depois da morte de Souvestres (1914), Allain escreve mais



caçadas a criminosos misteriosos através de passagens secretas nos esgotos, que acabam por remeter ao **Fantasma da Ópera (Le Phantôme de l'Opéra)**, de Gaston Leroux¹³, leva a indagar se Ocelot não teria buscado inspiração na literatura dedicada à cidade subterrânea, tão florescente no século XIX e no começo do seguinte. Publicado por Leroux em 1910, **O fantasma da Ópera** parece fornecer uma resposta positiva a essa hipótese, pois nele o reservatório de água, situado na parte subterrânea do teatro para evitar infiltrações do lençol freático, é transformado num lago. Christine Daaé, a jovem cantora raptada pelo Fantasma, assim descreve seu primeiro contato com o local: “Estávamos à beira de um lago cujas águas de chumbo se perdiam ao longe, no breu... mas a luz azul iluminava essa margem e vi uma barquinha, amarrada a uma argola de ferro, no ancoradouro!”. A situação vivida pela jovem evoca imagens mitológicas: Caronte, o barqueiro do Hades; o rio Estige; o lago Averno. O lago da Ópera era guardado por uma Sereia, cujo canto subia suavemente das águas e quase enfeitiça outro personagem, o Persa, que acaba caindo do barco na tentativa de descobrir a artimanha inventada por Erick para defender sua morada de eventuais curiosos (LEROUX, 2003, p. 151, 166, 247). Diversos motivos

onze livros sobre o personagem entre 1925 e 1963.

¹³ Odcicino (2018, s. p.) afirma que o cineasta concebe “*une intrigue à la Gaston Leroux, avec portes dérobées, passages dans les égouts*” [“uma intriga à la Gaston Leroux com portas secretas, passagens nos esgotos”], além de contar com o barco-cisne.

do livro de Leroux, mas com um significado positivo, podem ser detectados no filme: a luz azulada, o lago, o barco e a voz de Calvé, surpreendida por Orel e Dilili enquanto cantava um trecho do drama lírico **Pelléas e Mélisande** (1902) para seu compositor, Claude Debussy.

O motivo dos esgotos como refúgio havia sido, por sua vez, usado por Victor Hugo num episódio de **Os miseráveis (Les misérables, 1862)**: a fuga de Jean Valjean da polícia. Apesar de considerar os esgotos como uma “caverna de miasmas e de armadilhas”, um “círculo do inferno”, o “ventre de um monstro”, uma “Paris de trevas” (HUGO, 2002, p. 617, 619) e de enfrentar inúmeras dificuldades para encontrar uma saída – entre as quais uma grade fechada – é por eles que Valjean consegue fugir da polícia, na tentativa de salvar o estudante Marius, que estava ferido. A presença da grade na sequência em que Dilili foge do esconderijo dos Mestres do Mal e se depara com esse obstáculo, sendo ajudada por Orel a sair dela, leva a pensar que Ocelot possa ter-se inspirado na narrativa de Hugo.

A exploração do universo subterrâneo não se resume a esses títulos. Podem ser lembrados ainda **Salons et souterrains de Paris** (1852), de Joseph Méry; **Les mohicans de Paris** (1854-1859), de Alexandre Dumas; **Les drames des catacombes** (1861-1862), de Pierre Zaccone; **Les catacombes de Paris** (1863), de Elie Berthet; **La double vie de Théophraste Longuet** (1903), de Leroux. Nesse tipo de literatura, Paris é



apresentada como uma cidade dotada de órgãos e animada por contradições, do mesmo modo que o ser humano. Seu subsolo simboliza tanto uma função orgânica (esgotos = vísceras) quanto uma psíquica (catacumbas = inconsciente) (KNIDLER, s. d.).¹⁴ As duas metáforas encontram-se no livro de Hugo (2002, p. 603-604), que compara os esgotos aos intestinos e à “consciência da cidade”:

[...] Nesse lugar lívido há trevas, mas não há mais segredos. [...] A verdade se refugia ali. [...] Todas as impurezas da civilização, uma vez fora de serviço, escoam naquela fossa da verdade onde termina o imenso declive da sociedade; ali desaparecem, mas ali se ostentam. Aquele caos é uma confissão. Ali não há mais falsas aparências ou simulações possíveis; a imundície desnuda-se por completo, ruína de ilusões e de miragens, nada além da realidade, apresentando a sinistra figura do que foi. [...] O esgoto é um cínico. Ele diz tudo.

A divisão de Paris em dois espaços fílmicos – o da luz, por onde transitam Dilili e seus companheiros de jornada, e o

das trevas, que serve de esconderijo aos malfeitores¹⁵ – parece espelhar-se nesse universo ficcional, no qual nada é o que parece ser, pois o mistério é um dado de fato nas relações sociais. O mistério, porém, está instaurado também na superfície, visto ser nela que agem os Mestres do Mal, os quais contam com uma grande rede de apoio oficial. É o que descobrirão Dilili, Emma Calvé e Lebeuf a partir do observatório de Orel¹⁶: o chefe de polícia era uma pessoa corrupta pertencente à seita dos Mestres do Mal, que, em sua residência, usava mulheres raptadas como assentos, peças de mobiliário e criadas, obrigando-as a ficar

¹⁵ A sequência em que o motorista de Calvé se encontra com o chefe dos Mestres do Mal, sentado numa espécie de trono no alto de uma escadaria, evoca uma cena da recriação paródica de **Os miseráveis** na linguagem dos quadrinhos. Nela o desonesto Thénardier (João-Bafo-de-Onça) e Canard (Patacôncio) conhecem o “majestoso líder do submundo”, o Vovô Basset, que está sentado num trono aos farrapos, situado no topo de uma escadaria. O motivo dos subterrâneos é explorado em outros momentos da narrativa datada de 1989: na fuga de Jeanpató (Tio Patinhas), ajudado pelos Irmãos Basset (Metralhas), “ladrões e poetas do crime”; na reunião extraordinária do bando com Thénardier e Canard; no cativeiro de Cosette (Margarida); na invasão do espaço por Jeanpató, Pontmercy (Donald) e Gavroche e seus irmãos (Huguinho, Zezinho e Luisinho); e na ejeção de todos os personagens do esgoto depois da inundação ordenada pelo inspetor Javert (CARPI, 2010, p. 43-45, 56-59, 62-63, 68, 85-86, 89-108). CARPI, Giovan Battista. “O mistério dos candelabros”, in: Editora Abril. **Clássicos da literatura Disney**. São Paulo: Abril, 2010, v. 18, p. 9-114.

¹⁶ O telhado de onde Orel domina a cidade poderia ter como referência a torre do relógio da qual o jovem protagonista de **A invenção de Hugo Cabret** (The invention of Hugo Cabret, 2011), de Martin Scorsese, observa o movimento na estação de Montparnasse.

¹⁴ Recentemente a questão dos subterrâneos da cidade no século XVIII foi evocada no romance **Le crime de l'hôtel Saint-Florentin** (2004), de Jean-François Parot. Ao visitar a “*cit  des t n bres*” [“cidade das trevas”] situada perto do Observatório, o delegado Nicolas Le Floch toma conhecimento de que ela servia de refúgio a famílias pobres, sobretudo no inverno; a criminosos, que haviam transformado o espaço num pátio dos milagres; e a grupos estranhos que se reuniam para entregar-se a “*pratiques r prouv es*” [“práticas reprováveis”]. O delegado fica preocupado com o que v  e percebe os perigos existentes no conjunto subterrâneo, tanto em termos estruturais, quanto pela “*faune inqui tante*” [“fauna inquietante”] que o frequentava. Cf. Parot, Jean-François. **Le crime de l'hôtel Saint-Florentin**. Paris: 10/18, 2012, p. 317-319.



de quatro e a engatinhar, de acordo com as normas do grupo. Trata-se, no caso, de uma licença poética, pois o chefe de polícia da época – Louis Lépine – era, como reconhece Ocelot, “*brillant, audacieux, courageux, passionné*”, uma “*personnalité d’exception*”. (S. A.2, s.d., s. p.).¹⁷ A adjetivação usada pelo cineasta parece encontrar justificativa na atuação marcante de Lépine entre 1893-1897 e 1899-1913, caracterizada pela introdução de táticas inovadoras de controle das multidões, pela reforma da polícia e pelo uso da criminologia e da ciência forense nas investigações, entre outros.

Não é improvável que Ocelot tenha se inspirado também no filme **Meia-noite em Paris** (**Midnight em Paris**, 2011), em que Woody Allen faz viajar Gil Pender, um roteirista que estava escrevendo seu primeiro romance, para duas “idades de ouro” das quais a cidade foi protagonista: a década de 1920 e a **Belle Époque**. Na primeira, Pender encontra-se com figuras como Jean Cocteau, Cole Porter, Zelda e Scott Fitzgerald, Josephine Baker, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Man Ray e Luis Buñuel. Na segunda, o roteirista frequenta dois espaços presentes também em **Dilili em Paris**: o restaurante Maxim’s, situado na rua Royale; e o **Moulin Rouge**, onde Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin e Degas indicam no Renascimento outra “idade de ouro”. No filme de Ocelot, a fachada do Maxim’s

aparece na sequência da tentativa de roubo das joias de Bernhardt pelos Mestres do Mal, sublinhando ainda mais a elegância de uma rua situada na proximidade de marcos suntuários como o Hotel Crillon, o Jôquei Clube e o Automóvel Clube.

Uma nova mulher

As mulheres que Dilili encontra durante suas andanças por Paris possuem um perfil que incentiva a atuação dos Mestres do Mal: são personalidades independentes, atuantes em diversos campos, que não se furtam a enfrentar os tabus sociais em nome de seus ideais. A primeira com quem a menina trava conhecimento é Marie Curie, que tendo saído da Polônia para ter acesso a uma formação universitária, ganhou dois prêmios Nobel: o de Física, em 1903, com o marido Pierre e Henri Becquerel, e o de Química, em 1911. O segundo encontro é com Suzanne Valadon, a qual, de modelo, se transformou em pintora, deixando de lado o papel de objeto passivo para assumir o de sujeito criador. Incentivada por Edgar Degas – apresentado no filme como uma personalidade pouco agradável –, começa a desenhar a partir de 1883, e homenageia o mestre no retrato da sobrinha, em que aparece a reprodução de um de seus quadros, fato lembrado na sequência do **Bateau-Lavoir**. Emma Calvé, que acaba se engajando no resgate das meninas sequestradas, é considerada a mais famosa soprano da **Belle Époque** e seu grande sucesso, **Carmem** (1894), no qual

¹⁷ “brilhante, ousado, corajoso, apaixonado”, “personalidade excepcional”.



é proposta uma nova forma de amor, é evocado no filme pelo cartaz afixado numa coluna Morris e pela ária que ela canta com Orel enquanto navegam pelos esgotos rumo à **Grenouillère**. Colette representa o quarto encontro e sua conversa com Dilili é uma pequena aula de liberdade: oprimida por um marido que assinava os livros escritos por ela, resolveu separar-se e ganhar a vida como dançarina.¹⁸ Encontrada no ateliê de Rodin, Camille Claudel pode ser vista como símbolo da artista que tenta libertar-se da tutela do mestre para afirmar sua personalidade criadora. Sarah Bernhardt, a mais famosa atriz do século XIX, é um exemplo de mulher arrojada. Sem temer desafios, exhibe-se em papéis masculinos no teatro – **Le passant** (1869), de François Coppée; **Lorenzaccio** (1834), de Alfred de Musset; **Hamlet** (1599-1601), de William Shakespeare; **L'aiglon** (1900), de Edmond Rostand – e no cinema – **Le duel d'Hamlet** (1900), de Clément Maurice, tornando-se a primeira atriz-empresária do mundo do espetáculo. Associa seu nome a autores clássicos (Jean Racine) e modernos (Victor Hugo) e inspira Oscar Wilde na concepção de **Salomé** (1893).

¹⁸ Os primeiros quatro livros escritos por Colette – **Claudine na escola** (*Claudine à l'école*, 1900), **Claudine em Paris** (*Claudine à Paris*, 1901), **Claudine no lar** (*Claudine en ménage*, 1902) e **O adeus de Claudine** (*Claudine s'en va*, 1903) – foram assinados pelo marido Willy. Depois do divórcio (1906), a escritora começa uma carreira no mundo do espetáculo (1906-1912) e rememora essa experiência no romance **A vagabunda** (*La vagabonde*, 1910) e em **L'envers du music-hall** (1913).

Outra figura feminina, Louise Michel, encarna a liberdade política. A presença da educadora e militante anarquista, deportada para a Nova Caledônia por sua participação na Comuna de Paris (1871), cria uma tensão no interior da película, já que torna inverossímeis algumas das ideias defendidas por Ocelot. Sua atuação na Nova Caledônia pauta-se por um interesse acentuado pela cultura local, traduzido no livro **Légendes et chansons de gestes canaques** (1885), e na elaboração de um método de ensino para adultos, adaptado aos conceitos e às experiências dos nativos. Por isso, mesmo que tivesse sido professora de Dilili, é improvável que a menina escolhesse uma música francesa quando lhe pedem para entoar uma canção da própria cultura. Outro nó problemático reside na distinção que Michel estabelece entre bons e maus policiais, no momento em que, junto com Marie Curie e Sarah Bernhardt (**Figura 4**), está pensando em como libertar as mulheres e as meninas sequestradas. Antimilitarista convicta, a militante anarquista não teria confundido uma instituição com indivíduos¹⁹; além

¹⁹ Clément Duval, amigo de Michel, que estava preso na Ilha do Diabo no período em que Dreyfus é repatriado para ser submetido a um segundo processo em Rennes (agosto de 1899), lembra que não sentia muita simpatia pelo personagem. Embora visse nele a “*vittima di una oscena cospirazione*” [“vítima de uma conspiração obscena”], considerava-o ao mesmo tempo um “*militare di professione che non vedeva al di là dei suoi galloni e della ferrea disciplina, estraneo a ogni anelito di vita ideale, di aspirazioni più generose e nobili che non fossero quelle dell'onore e del grado militare. La mia solidarietà andava alla vittima delle turpi macchinazioni*”



disso, mantém-se distante do “caso Dreyfus” (1894-1906), o que torna implausível a referência ao “tenente-coronel” que poderia auxiliar nas investigações. Marie-Georges Picquart, o tenente-coronel que trabalhava no serviço de inteligência do Exército quando eclode o “caso Dreyfus” e que acaba por descobrir a identidade do verdadeiro traidor, nada poderia ter feito, caso a ação do filme se passe em 1900, pois estava afastado do serviço militar depois de ter sido processado por fraude (1898).²⁰

degli aguzzini in uniforme, alla vittima con tutta probabilità innocente, se due uomini degni come Zola e Jaurès ne avevano preso le difese, ma col capitano, con qualsiasi capitano che ebbro di disciplina e fanatico della gerarchia obbedisce senza discutere anche quando gli ordinano di sparare a mitraglia su un'orda di straccioni insorta per la fame, io non potevo avere nulla in comune” [“militar profissional que não enxergava nada além de suas divisas e da disciplina férrea, alheio a qualquer anseio de vida ideal, de aspirações mais generosas que não fossem as da honra e do grau militar. Minha solidariedade ia para a vítima das maquinações abjetas dos carcereiros fardados, para a vítima com toda probabilidade inocente, se dois homens dignos como Zola e Jaurès tinham saído em sua defesa, mas com o capitão, com qualquer capitão que, ébrio de disciplina e fanático da hierarquia, obedece sem discutir, mesmo quando lhe ordenam de metralhar uma horda de maltrapilhos insurgidos por fome, eu não podia ter nada em comum”] (CACUCCI, 2016, p. 189).

²⁰ Picquart será absolvido em 1906 depois da reintegração de Dreyfus no Exército no mês de agosto. Entre 1906 e 1909 exerce o cargo de ministro da Guerra no governo de Georges Clemenceau. Em 1909 é reintegrado no serviço militar.



Figura 4

Louise Michel, Sarah Bernhardt, Dilili e Marie Curie.
Dilili na aldeia

Outro momento controverso da película se encontra na sequência inicial, em que Dilili está ajudando a mãe a cozinhar numa aldeia canaca, enquanto duas figuras masculinas desempenham tarefas diferentes – esculpindo uma piroga e tocando um instrumento musical – e outras duas conversam. Graças a um movimento de câmara, o espectador descobre que o grupo está sendo observado por uma multidão elegantemente trajada e que a ação se desenrola em Paris, pois a Torre Eiffel se ergue como marco indiscutível no horizonte. Embora parte da crítica fale em “zoo humano” (CAILLEAU, MOREAU, BARRAULT, 2018-2019, s.p.; OUSSAK, s.d., s. p.; G., 2018, s. p.; S.A.3, s.d., s.p.), Ocelot optou por outra

modalidade do espetáculo da alteridade: a aldeia.²¹ Criado em 1874 por Carl Hagenbeck na cidade de Hamburgo, o modelo expositivo do “zoo humano” perdura até 1931-1932. O empresário circense alemão, que percebera a oportunidade de reunir num único espaço os conceitos de parque zoológico e circo, difunde essa nova modalidade de apresentação pela Europa, alcançando Paris três anos mais tarde. Misto de exposição científica e teatral, o “zoo humano” oferece o espetáculo de “populações exóticas”, necessariamente

²¹ A ideia de “aldeia” está presente nas críticas de Odicino (2018, s. p.) e Tassi (2019, s. p.). Paula Frederick (2019, s. p.) define Dilili “*curiosità*” [“curiosidade”] e “*personaggio in esibizione*” [“personagem em exposição”], mas não determina a natureza do local da apresentação.



diferentes das europeias, racionalizando a hierarquia racial e vulgarizando-a junto ao grande público com o apoio da imprensa. Em sua demonstração da inferioridade de grupos não ocidentais, o “zoo humano” acaba por justificar culturalmente o empreendimento colonial, legitimando a submissão do “selvagem”. Depois da consolidação da conquista de territórios ultramarinos, o “selvagem” será transformado em “indígena” para explicitar o sucesso da “missão civilizadora”. O desígnio uniformizador do projeto colonial, que pretende remodelar o mundo à sua imagem com o consequente desaparecimento do selvagem, é patente na passagem do “zoo humano” para a “aldeia africana”. Se o primeiro tem como pressuposto a representação da alteridade fisiológica de maneira passiva, a segunda oferece ao público uma visão ativa dos indígenas, que mostram suas habilidades na dança, na música, no jogo, no esporte, no artesanato. Embora o visitante possa visualizar dessa maneira a progressão da selvageria para a civilização, não se pode esquecer que a aldeia desempenha a mesma função ideológica do zoo: demonstrar a superioridade da “raça branca” e de sua cultura (BANCEL et al., 2004, p. 8, 10-11, 13; BLANCHARD et al., 2011, p. 16, 27-28, 36-37, 45, 50).

O “anacronismo voluntário” de Ocelot não está antecipando o espetáculo oferecido ao público parisiense em 1931²², pois a coexistência da aldeia com

a Torre Eiffel permite situar a exibição em 1889. De fato, naquele ano a Exposição Universal de Paris tem entre suas atrações uma aldeia canaca, cujos habitantes deixam de ser apresentados como “*fossiles vivants de l'ère préhistorique*”²³ (como aconteceu em 1878) para assumirem o papel de “*nouveaux alliés*”²⁴ da República francesa. Se bem que a brochura à disposição do público enfatizasse seu modo de vida e sua educação à europeia e os trabalhos de setenta alunos do professor Badimoïn estivessem expostos na seção “Instrução pública” no primeiro andar do Palácio Central das Colônias, o público continua a considerar os habitantes da Nova Caledônia “selvagens” e “canibais” (Bullard; Dauphiné, 2004, p. 120-122). O fato de a aldeia (**Figura 5**) em que Dilili atua como um ser primitivo ter como

novembro), uma centena de canacas parte para a Europa, atraída por falsas promessas. Organizada por uma associação de ex-colonos com o apoio do governador da Nova Caledônia, a apresentação no Jardim de Aclimação do Bois de Boulogne dava uma ideia totalmente falsa da cultura dos canacas, definidos “*sauvages polygames et cannibales*” [“selvagens polígamos e canibais”]. Os participantes do espetáculo deviam dançar ao som de cantos guerreiros (religiosos na verdade), esvaziar troncos de árvores para construir pirogas, mergulhar em piscinas pouco convidativas... Obrigados a morar em cabanas sem nenhum conforto, deviam sujeitar-se às exigências dos empresários (usar pouca roupa, trabalhar todo o tempo etc.). Em maio, sessenta canacas divididos em dois grupos são enviados para a Alemanha para exhibir-se em circos, nos quais são apresentados como “*authentiques cannibales*” [“autênticos canibais”] (S. A.2, s. d., s. p.; BULLARD, Alice; DAUPHINÉ, Joël, 2004, p. 124-125).

²³ “fósseis vivos da era pré-histórica”.

²⁴ “novos aliados”.

²² Numa atividade paralela à Exposição Colonial Internacional de 1931 (6 de maio-15 de



pano de fundo o famoso monumento é altamente significativo. “Arco do Triunfo da República”, a torre concebida por Eiffel é o oposto especular da aldeia “exótica” e assume um ar fantasmagórico à noite quando o espetáculo do abrasamento a transforma numa espécie de jato iluminado, num metal em fusão, permitindo que o público assista à transformação simbólica da matéria em escala monumental (BARBUY, 1999, p. 77, 80-82). Se for lembrado que a Exposição tinha como objetivo exaltar a sociedade industrial e sua visão do mundo “como uma realidade não só em transformação como a transformar” e que o público de fins do século XIX sentia estar assistindo ao surgimento de “um tempo novo, com novas dinâmicas, novas noções de realidade e novas possibilidades, ligadas à própria transformação da matéria pela indústria e pela tecnologia” (BARBUY, 1999, p. 131), a presença concomitante da aldeia e da torre é perfeitamente justificada, pois faz vislumbrar um novo futuro. Embora alheios ao progresso industrial, os indígenas deixam de ser animalizados, sendo apresentados como seres “domesticados”, nos quais é possível descobrir “*des potentialités d’évolution qui justifîe la gèste impériale*”²⁵ (BLANCHARD et al., 2004, p. 70).

²⁵ “potencialidades de evolução que justificam a gesta imperial”.



Figura 5
A aldeia canaca

Tendo aprendido um francês castiço com a “Senhora Michel” e maneiras requintadas com a condessa, Dilili poderia ser vista como uma indígena domesticada. Seu caso, no entanto, é mais complexo, pois ela tem ascendência francesa e canaca, mas nada mais se sabe a seu respeito, a não ser que ela conheceu a miséria, como confia a Orel no episódio do Moinho do Diabo. Por outro lado, sua presença na aldeia canaca é voluntária, pois ela embarcou clandestinamente no navio que levava a trupe para a Europa, tendo sido “adotada” pela condessa depois de sua descoberta pela tripulação. Como atriz, não é das mais dedicadas, pois interpreta seu papel sem muita vontade, dando a impressão de estar interessada em outras questões. Supõe-se que, entre elas, esteja a leitura, já que a menina afirma ter lido todos os livros de Jules Verne, pelos

quais demonstra admiração, e não ter gostado dos de Henri Bergson. Se é pouco crível que uma criança de sete-oito anos tenha conseguido ler toda a vasta produção de Verne publicada entre 1863 e 1905, é ainda mais difícil pensar que tenha se aproximado da filosofia de Bergson, tentando decifrar obras como **Essais sur les donnés immédiates de la conscience** (1889), **Matéria e memória (Matière et mémoire)**, 1896) ou **O riso (Le rire)**, 1899). Se esse exagero pode corresponder ao perfil de uma menina curiosa e sabichona, que pretende se aperfeiçoar em todas as profissões com as quais se depara durante seu périplo por Paris, ele pode ser visto também como a resposta de Ocelot à ideia de que o indígena era dificilmente permeável ao progresso pela ausência de capacidades intelectuais (BLANCHARD et al., 2004, p. 35).



Esse aspecto da personalidade da protagonista bastaria por si só para afastar do filme a pecha de “*négrophobique*”²⁶ utilizada por Fatima Ouassak (2018, s. p.). Outros aspectos do comportamento da menina ajudam a pôr em xeque essa assertiva. Dilili é corajosa e empreendedora, como comprovam o embarque clandestino para conhecer o país cujo idioma falava tão bem, a rebelião contra seus captores e a fuga pelos esgotos, e a participação direta no resgate das meninas sequestradas. Sabe usar de maneira inteligente uma brincadeira de criança – pular corda – para distrair o cocheiro dos Mestres do Mal enquanto Orel desatreia o cavalo da carruagem e para prender as pernas do criminoso que participara do assalto à joalheria, fazendo-lhe derrubar o butim. É ávida de novos conhecimentos, como demonstram não apenas as leituras, mas as perguntas que faz e a caderneta sempre à mão para marcar os nomes de todas as pessoas interessantes que encontra ao longo da investigação. Aproveita o pequeno porte para esconder-se debaixo de uma mesa e atrás de uma planta para ouvir os planos dos Mestres do Mal. Demonstra ser perspicaz ao suspeitar dos homens encarregados de raptá-la em duas ocasiões. Prova ter os dotes de uma boa professora ao ensinar a pequena Ève Curie a pronunciar corretamente a palavra “*jolie*”... Outro personagem do filme, Chocolat, encanta os que o veem dançar com o espetáculo de um corpo elegante e sedutor e é interessante ver

²⁶ “negrofóbico”.

Orel imitar sua gestualidade em desafio às normas vigentes na sociedade daquele momento. Se o filme fosse “negrofóbico”, Dilili e Chocolat teriam outras características: seriam figuras pueris ou animais e não personagens dotados de um perfil próprio.

A condição mestiça de Dilili é outro aspecto a ser levado em consideração. De ascendência melanésia e branca, a menina sente não ter lugar nem na Nova Caledônia nem na França. No país de origem, é considerada muito clara para ser canaca; em Paris, é vista como muito escura para ser francesa. A consciência da própria diferença é sintetizada muito bem na sequência em que se dá conta da altura de Toulouse-Lautrec, a quem parece dirigir um olhar solidário. Se bem que pequena, defende-se do racismo com altivez, como demonstra o primeiro encontro com Lebeuf. Racista e misógino, o motorista recebe Dilili com apreciações pejorativas. Dirigindo-se a Orel, pergunta-lhe “*C’est quoi, cette guenon endimanchée?!*”. E prossegue reclamando: “*Son portrait est partout, son portrait dans MON journal! La ouistiti est maintenant une célébrité!*”.²⁷ A menina, que não havia se defendido do ataque sofrido em Montmartre quando o aleijado a chamara de “*espèce de mauricaude*”²⁸, reage prontamente às ofensas do motorista, comparando-o a uma figura porcina. Não deixa de ser sintomático o fato de Lebeuf ser leitor de **Le Petit Journal**, uma

²⁷ “O que é essa macaca endomingada?!”; “Seu retrato está em toda parte, seu retrato em MEU jornal! O sagui agora é uma celebridade!”.

²⁸ “escurinha”.



publicação sensacionalista que promovia a difusão de um racismo popular, apresentando os povos ultramarinos como “*vestiges des premiers états de l’humanité*”.²⁹ Lançando mão de um vocabulário repleto de violência, que associava a “selvageria” à bestialidade, ao gosto pelo sangue, ao fetichismo obscurantista, à tolice atávica, e de imagens igualmente pejorativas, **Le Petit Journal** e outras publicações defendiam a ideia de “*une sous-humanité stagnante, humanité des confins coloniaux, à la frontière de l’humanité et de l’animalité*”³⁰ (BLANCHARD; BANCEL; LEMAIRE, 2004, p. 66).³¹

O que se pode imputar a Ocelot é não ter levado em conta essa condição peculiar de Dilili, da qual ela gostaria, às vezes, de escapar, embora esta lhe permita distinguir rapidamente os tolos. Sua mestiçagem é valorizada por Orel, para quem é justamente por não ser como todos os outros que ela é bem recebida pelo ambiente em que transitam. O diretor poderia ter-se valido do caráter mestiço da personagem para discutir a singularidade de uma condição em que as noções de identidade e alteridade se entremeiam, levando não à ironia e sim ao humor, “*cette forme de comique résolument*

solidaire qui nous permet d’éviter l’adhésion et l’adhérence à nous-mêmes, de nous moquer de nous, de nous désingulariser pour nous universaliser”.³² Em vez de mostrar Dilili como uma personagem capaz de jogar com os intervalos e os interstícios a partir de cruzamentos e intercâmbios em busca de uma “*pensée de la tension*”³³ (LAPLANTINE; NOUSS, 1997, p. 82-83), o cineasta opta por caracterizá-la como uma representante da elite, como uma “assimilada” aos valores da sociedade francesa. Dilili não tem passado – o espectador só sabe que ela não conheceu os pais e que foi educada pela “Senhora Michel” e pela condessa –, parece pouco à vontade ao representar seu papel na aldeia canaca, sente-se visivelmente melhor com os trajes refinados que fazem dela uma pequena francesa de tez mais escura.

O contraponto entre a simplicidade da aldeia primitiva, que alguns críticos consideram uma evocação da saga de **Kiriku** (CHAPUI, s.d., s/p)³⁴, e a exuberância de Paris parece apontar para a contraposição entre natureza e cultura, que era um dos esteios do programa

²⁹ “vestígios dos primeiros estágios da humanidade”.

³⁰ “uma sub-humanidade estagnante, humanidade dos confins coloniais, no limiar entre a humanidade e a animalidade”.

³¹ Os autores destacam outras publicações igualmente empenhadas na difusão dessa imagem pejorativa: o sensacionalista **Le Petit Parisien**, as revistas de divulgação científicas **La Nature** e **La Science Amusante** e as de viagem e exploração **Le Tour du Monde** e **Le Journal des Voyages**.

³² “essa forma do cômico resolutamente solidária que nos permite evitar a adesão e a aderência a nós mesmos, zombar de nós, nos despersonalizar para nos universalizar”.

³³ “pensamento da tensão”.

³⁴ Cappi (2019, s. p.) e Saccà (2019, s. p.), por sua vez, afirma que a abertura etnográfica da narrativa não está distante do típico cinema ocelotiano. A saga é composta de três filmes: **Kiriku e a feiticeira** (**Kirikou et la sorcière**, 1998), **Kiriku e os animais selvagens** (**Kirikou et les bêtes sauvages**, 2005) e **Kiriku – Os homens e as mulheres** (**Kirikou et les hommes et les femmes**, 2012).



colonialista. Com suas escolhas, o diretor acaba por naturalizar o fenômeno da exposição de seres humanos, como comprovam não apenas o filme, mas também uma entrevista concedida em junho de 2018, na qual ele defende a importância das aldeias para o progresso dos artistas ocidentais nas artes plásticas, na dança e na música. Ao mesmo tempo em que reconhece que “*il y a eu des horreurs*”, relativiza essa assertiva ao sublinhar que a maioria dos participantes “*avait des contracts et étaient payés*”³⁵ (CAILLEAU; MOREAU; BARRAULT, 2018-2019, s. p.). Se é verdade que o artesanato apresentado nas aldeias foi provavelmente uma das primeiras exposições de “arte negra” para o grande público (BANCEL ; BLANCHARD ; LEMAIRE, 2000, s. p.), é inegável que as condições de trabalho das trupes “selvagens” não eram das melhores: alguns integrantes eram capturados à força e os contratos tinham, em geral, regras leoninas. O fato de receberem um salário não impedia que fossem submetidos a condições de vida duras, que podiam levar à morte ou ao suicídio. Se a gaiola como dispositivo de exposição era rara, os “selvagens” ficavam, porém, confinados em recintos, que marcavam “*la frontière intangible entre leur monde et celui des citoyens qui les visitent. Une frontière s’établie – physique et mentale –, qui délimite la sauvagerie et la civilisation, la nature et la culture*”.³⁶ Quem ousasse transpor essa

barreira era punido com multas. Além disso, as trupes eram hospedadas nos próprios recintos ou em parques destinados ao gado; eram estudadas ao vivo pelos cientistas; havia nascimentos midiáticos; as mulheres deviam exibir-se nuas ou seminuas... Tudo isso em nome de um racismo endêmico, que animalizava os conquistados para legitimar a brutalidade da colonização, para demarcar a existência de dois universos – “*celui d’une civilisation de dominants et celui d’un monde de dominés*”³⁷ (BLANCHARD; BANCEL; LEMAIRE, 2004, p. 68-69).

Os Mestres do Mal e o Islã

Outro aspecto polêmico do filme, assinalado por diferentes críticos, reside no figurino usado pelas mulheres e pelas meninas raptadas pelos Mestres do Mal, que evoca um chador (CAILLEAU; MOREAU; BARRAULT, 2018-2019, s. p.; OUASSAK, 2018, s. p.). O nome da veste oscila nas críticas, pois são usados também os termos “niqab” (CAUHAPÉ, 2018, s. p.) e “burca” (CAETANO, 2020, s. p.), mas o que importa sublinhar é que todos eles remetem ao universo do islamismo. De acordo com Maria do Rosário Caetano (2020, s. p.), “os métodos e vestimentas usados pelos Mestres do Mal, para escravizar as crianças sequestradas, nos levam, mesmo que de forma quase abstrata, ao Islã. As

³⁵ “houve horrores”; “tinha contratos e era paga”.

³⁶ “a fronteira intangível entre seu mundo e o dos cidadãos que os visitam. Estabelece-se uma

fronteira – física e mental –, que delimita a selvageria e a civilização, a natureza e a cultura”.

³⁷ “o de uma civilização de dominadores e o de um mundo de dominados”. Cf. também BLANCHARD et al., 2011, p. 24.



meninas usam espécies de burcas”. Fatima Ouassak (2018, s. p.), por sua vez, estabelece um paralelo entre as “Quatro Patas” e as iranianas de chador desenhadas por Marjane Satrapi em **Persépolis** (2000-2003).³⁸ Certos planos da animação retomam o imaginário ocidental sobre o uso do véu pelas mulheres muçulmanas e algumas falas do chefe dos Mestres do Mal focalizam a necessidade de as “Quatro Patas” estarem “*intégralement couvertes de noir*”, “*toutes semblables*” e “*indistinctes*” no espaço público.³⁹ A referência à novela gráfica de Satrapi não é evidentemente elogiosa, já que a autora concebeu uma narrativa autobiográfica crítica do regime imperial do xá e da “ditadura sociopolítica-moral dos aiatolás” (SODRÉ, 2016, p. 190), aos quais a protagonista e seus familiares opõem formas de resistência em nome de uma vida “normal”. Numa entrevista concedida ao jornal **La Croix** em junho de 2018, o cineasta nega que no filme haja um ataque particular ao Islã. O diretor estabelece uma distinção entre a religião islâmica e o uso que certos grupos fazem dela para impor “*règles qui ne devraient plus exister*”, como o uso do véu e a ocultação do corpo feminino. Feito esse esclarecimento, Ocelot apresenta sua realização como

*une parabole qui s'adresse à tous: des hommes qui piétinent les femmes, il y en a partout. Je ne vise pas une religion en particulier. [...] Il ne faut pas être doux avec les violences faites aux femmes, il ne faut pas faire de la demi-teinte. Ce que les hommes font aux femmes, c'est monstrueux, c'est quotidien... et c'est universel.*⁴⁰ (DREYFUS, 2018, s.p.).

Se bem que polêmica, a escolha da vestimenta das mulheres e meninas sequestradas responde ao mal-estar provocado pela mortificação do corpo feminino numa pessoa imbuída de valores laicos, que não consegue disfarçar o incômodo perante semelhante situação. Afinal, o que os Mestres do Mal pretendiam era barrar a ascensão pública da mulher, simbolizada por duas atividades: o ingresso na universidade e a organização de salões. Cumpre assinalar que a tradução brasileira “Mestres do Mal” é menos contundente que a expressão original francesa “Mâles-mâîtres”, que remete de imediato à ideia de domínio sobre as mulheres exercido por um grupo de “Varões Amos”. Mas incrível mesmo é a tradução proposta para **salon**, que de forma de convívio social se transforma num banal salão de beleza.

³⁸ Em colaboração com Vincent Paronnaud, Satrapi dirigiu em 2007 um filme de animação com o mesmo título, cuja ação começa pouco antes da Revolução Iraniana (1979) e termina oito anos mais tarde quando a protagonista sai do país por não concordar com as imposições do regime dos aiatolás.

³⁹ “integralmente cobertas de preto”; “todas semelhantes”; “indistintas”.

⁴⁰ “regras que não deveriam mais existir”; “uma parábola que se dirige a todos: há homens que espezinham as mulheres em todo lugar. Eu não visou uma religião em particular. [...] Não se pode ser brando com a violência feita às mulheres, não se podem usar meios tãos. O que os homens fazem às mulheres é monstruoso, é cotidiano... e é universal”.



O ingresso de mulheres na universidade, representado na película pela figura de Marie Curie, era ainda um fenômeno restrito, pois a educação feminina não só era feita quase sempre em casa, como incluía poucas disciplinas: línguas estrangeiras, música, artes manuais, etiqueta e boas maneiras. Afinal, como escreve Alice Bravard, a mulher mundana não precisava ser inteligente, bastava que tivesse “l’Esprit” e uma cultura geral e superficial (MORIZONO, 2016, p. 26). Num momento em que a residência deixa de ser um núcleo apenas familiar para transformar-se num lugar em que se realizam negócios, se discute política, se fala de arte e de cultura, cabe à mulher a responsabilidade de organizar e dirigir essa nova dinâmica. Durante a **Belle Époque**, o principal modelo de convívio social é o salão, que conhece uma expansão significativa entre meados da década de 1880 e 1914, abarcando quer a aristocracia, quer a burguesia, inclusive em suas camadas médias. Um salão que se prezasse deveria responder a alguns requisitos: ter um dia fixo para a realização, que constava dos cartões de visita e do **Livre d’or des salons, adresses à Paris et dans les châteaux**, a partir de 1888; distinguir-se por uma especialidade gastronômica; contar com uma anfitriã capaz de bem entreter os convidados; receber, às vezes, a visita de uma grande personalidade. Se, num primeiro momento, existe uma diferença entre o salão aristocrático, extremamente fechado e restrito a poucas pessoas, e o burguês, mais aberto e variado, tal diferença deixa de existir a partir de 1900,

quando os dois modelos se amalgamam. Além de encontros mais convencionais, a anfitriã poderia organizar atividades teatrais e musicais, nas quais ela teria oportunidade de declamar poemas e cantar. Algumas mulheres destacam-se inclusive como mecenas, financiando artistas e escritores e auxiliando na divulgação e publicação de obras de novos artistas (MORIZONO, 2016, p. 29; SILVA, 2016, p. 32-38).

A arte e a cultura contra os Mestres do Mal

Esse novo protagonismo feminino, que incomoda os Mestres do Mal, é utilizado por Ocelot para conferir um aspecto atual a **Dilili em Paris**, centrado na problemática de uma prepotência que tarda a desaparecer. É significativo que a essa visão regressiva o diretor contraponha o exemplo da arte e da cultura, capazes de modificar o status quo a partir de novos olhares lançados sobre a realidade. Esse contraponto permite compreender a inserção dos impressionistas entre os encontros feitos pela menina, já que eles propuseram não apenas uma nova maneira de relacionar-se com o real fenomênico, mas abriram também caminho para a possibilidade de dirigir-se diretamente ao público, descartando patrocínios oficiais, por meio de algumas mostras independentes. São os artistas, mais atentos do que as outras pessoas ao que se passa ao redor, a fornecer pistas a Dilili e Orel: Picasso viu o sequestro de uma menina em Montmartre e indica o Moinho do Diabo; Monet e Renoir apontam para o **Moulin**



Rouge; Toulouse-Lautrec chama a atenção sobre a presença de pessoas alheias ao ambiente do local de diversão e acompanha os dois amigos ao **Irish-American Bar**, onde consegue a colaboração do garçom. Em seguida cabe à tecnologia, representada por Santos Dumont, desempenhar um papel determinante no resgate das meninas sequestradas. O fato de a Torre Eiffel ser o ponto de chegada do dirigível depois da missão no distrito industrial pode ser visto como uma evocação do Prêmio Deutsch, ganho pelo aeronauta brasileiro em 19 de outubro de 1901 com o protótipo N-6, além de funcionar como uma espécie de condensação de suas várias tentativas no campo do balonismo.

A importância conferida pelo cineasta à arte e à cultura como instrumentos para combater a ação deletéria dos Mestres do Mal poderia ser lida à luz de algumas considerações de Virginia Woolf. Defensora de “novas palavras” e “novos métodos”, necessariamente diferentes dos empregados pelo patriarcado na luta contra o fascismo, a escritora, que não acredita numa ação política direta, propõe ver na arte um antídoto contra a guerra. Enquanto o conflito armado, originado pela intolerância e pela unilateralidade, é a forma suprema da discórdia, a arte, que exige uma mente andrógina, é a resolução da discórdia. Caberia à imprensa esclarecer essa situação: “*Insomma, se i giornali fossero scritti da persone il cui solo scopo nello scrivere fosse quello di dire la verità sulla politica e la verità sull’arte, noi non crederemmo*

nella guerra e crederemmo nell’arte”.⁴¹ Se o inimigo real é a discórdia, o único modo de resistir a ela é ignorar todas as formas de violência, mantendo a atenção fincada em algum símbolo de harmonia como uma obra de arte (WOOLF, 1979, p. 134, 188; MARDER, 1975, p. 151-152). Se tais considerações poderiam ser aplicadas a **Dilili em Paris**, outro aspecto do pensamento de Woolf demonstra que Ocelot se deteve no meio do caminho em sua cruzada contra a intolerância. No fim de **Os três guinéus (Three guineas, 1938)**, a escritora defende um princípio efetivamente democrático: “*affermare il diritto di tutti – di tutti gli uomini e di tutte le donne – a vedere rispettati nella propria persona i grandi principi della Giustizia, dell’Uguaglianza e della Libertà*”.⁴² (WOOLF, 1979, p. 188).

Uma visão problemática

A presença episódica da aldeia canaca no começo do filme e a perfeita adequação de Dilili à cultura francesa demonstram que o diretor tem uma visão unilateral da aplicação dos direitos fundamentais, dos quais os indígenas estão evidentemente excluídos. A explicação dada para a existência da aldeia e para a escolha da **Belle Époque** torna

⁴¹ “Em suma, se os jornais fossem escritos por pessoas cujo único objetivo ao escrever fosse o de dizer a verdade sobre a política e a verdade sobre a arte, nós não acreditaríamos na guerra e acreditaríamos na arte”.

⁴² “afirmar ‘o direito de todos – de todos os homens e de todas as mulheres – a ver respeitados em sua pessoa os grandes princípios da Justiça, da Igualdade e da Liberdade’”.



os dois fenômenos excludentes em termos críticos. Nas instruções dadas aos professores para explorar o **Dossier pédagogique**, Ocelot afirma que a vinda de Dilili a Paris deveria assentar-se na explicação de que, naquela época, “*la reconstitution de villages traditionnels était une attraction très en vogue dans les parcs publics*”. O período em que transcorre a trama é apresentado como “*une explosion renversante de talents dans toutes les activités humaines, avec l’heureuse présence et activité des femmes avec les hommes*”. Se bem que o espaço urbano seja uma presença determinante, o foco do filme foram as “*GENS. Ce sont eux qui ont fait de Paris une capitale incomparable, leur multiplicité est étonnante, et ils viennent du monde entier*”. Em resumo, a animação é “*la peinture heureuse d’un Paris brillant et réel*”, à qual é contraposta a “*autre société*”, qualificada como a metáfora da “*maltraitance des femmes par les hommes*”⁴³, um flagelo terrível que deve ser contido (OCELOT, 2018, p. 12, 14).

Por mais louvável que seja essa preocupação, faltam alguns elementos nas explicações do realizador. O primeiro deles diz respeito à ocultação do fenômeno colonial, que era o esteio da prosperidade da **Belle Époque** e de suas realizações artísticas e culturais, inclusive

em termos materiais. Afinal, como lembram Cailleau, Moreau e Barrault (2018-2019, s. p.), a palissandra e o ébano, com os quais é feita a cama de Bernhardt, eram madeiras exóticas que a metrópole importava a um preço barato graças à exploração dos indígenas. O segundo elemento diz respeito à situação da mulher, que não era tão rósea quanto Ocelot dá a entender, pois não era fácil conseguir reconhecimento em áreas consideradas tradicionalmente masculinas. Uma das artistas conhecidas por Dilili, Camille Claudel, é um exemplo vivo dos preconceitos enfrentados pelas mulheres que ousassem adentrar o universo da arte em geral e da escultura em particular. Se o juízo peremptório de Paul Gsell não pode ser aplicado à maior parte dos críticos que se debruçaram sobre a obra de Claudel, ele, no entanto, é bem significativo de um pensamento geral sobre as capacidades femininas. Definida uma imitadora de Rodin, Claudel é vista por Gsell como uma típica representante do “sexo intelectual feminino”, caracterizado por “qualidades sobretudo passivas: apropriação fácil de resultados adquiridos, aplicação dócil de fórmulas dadas, trabalho paciente e persistente. Méritos que trazem talento, mas não maestria”. Críticos como Louis Vauxcelles, Octave Mirbeau, Gustave Geffroy, Edmond Pilon, Mathias Morhardt, mesmo lembrando a dívida de Claudel para com Rodin, estavam prontos a reconhecer seus méritos, sua nota pessoal depois do distanciamento do mestre, e até mesmo sua genialidade, mas isso não foi suficiente para angariar

⁴³ “a reconstituição de aldeias tradicionais era uma atração muito em voga nos parques públicos”; “uma explosão surpreendente de talentos em todas as atividades humanas, com a feliz presença e atividade das mulheres junto com os homens”; “PESSOAS. São elas que fizeram de Paris uma capital incomparável, sua multiplicidade é espantosa e elas vêm do mundo todo”; “a pintura feliz de uma Paris brilhante e real”; “outra sociedade”; “abuso das mulheres pelos homens”.



sucesso junto aos colecionadores e ao Estado, traduzindo-se em encomendas particulares e oficiais (WAHBA, 1996, p. 150-158). Os Mestres do Mal, portanto, não estavam apenas nos baixos de Paris, mas na cidade esfuziante da **Belle Époque**, na qual a mulher não tinha ainda um lugar assegurado e o pleno reconhecimento de suas qualidades intelectuais e artísticas.

Talvez seja exagerado dizer que Dilili é um “otage” do cineasta, que a isolou de seu grupo, levando-a a aceitar tudo “avec le sourire et les formules de politesse inlassablement répétées” (OUASSAK, 2018, s. p.)⁴⁴, mas é inegável que se trata de uma personagem complexa, da qual Ocelot se serve para promover a França, sua cultura, sua grandeza e sua missão civilizadora (CAILLEAU; MOREAU; BARRAULT, 2018-2019, s. p.). O cineasta consegue esse resultado de maneira engenhosa, ao fazer com que o olhar que ele lança sobre Paris seja mediado pelo olhar da pequena protagonista, que leva o espectador a ver um espaço conhecido de uma maneira diferente. “Nuova Zazie”⁴⁵, nos dizeres de Marianna Cappi (2019, s. p.) Dilili “fa rivivere cinematograficamente la capitale francese, come non accadeva da tempo, esplorandola in

ogni dove, dalle fogne al cielo”⁴⁶ e criando uma visão a meio caminho entre o sonho e o espetáculo. Fabrizio Tassi (2019, s. p.), por sua vez, chega a falar em “*rivelazione*”, já que a Paris do filme é atravessada pelo “*sguardo acuto, vergine, pieno di curiosità della piccola Dilili*”, pronto a captar a essência, a síntese simbólica, artística e literária da **Belle Époque**. Não é apenas uma cidade a atrair a protagonista, é o mundo ocidental que é “*rianimato*”⁴⁷ por sua admiração. Já Saccà (2019, s. p.) crê que a animação de Ocelot possa ser considerada “*un grande racconto di formazione dello sguardo, un’educazione sentimentale [...] alla vita e all’arte*”.⁴⁸ Nem sempre o olhar de Dilili expressa fascínio. Ele pode expressar perplexidade como na sequência dos Grandes Bulevares, quando a garotinha acredita que todos aqueles homens vestidos de preto estavam de luto pelo desaparecimento das meninas. A explicação de Orel não a satisfaz, pois o hábito lhe parece estranho. Em outro momento, a menina olha com espanto para a suntuosidade de um dos salões da Ópera e dá a impressão de sentir-se esmagada por aquela profusão de decorações douradas (**Figura 6**). Esses momentos de “tensão” não impedem que o filme tenha como **leit motiv** a celebração de um modo de vida baseado num regime de exploração

⁴⁴ “refém”; “com o sorriso e as fórmulas de cortesia incansavelmente repetidas”.

⁴⁵ Cappi refere-se ao livro de Raymond Queneau, **Zazie no metrô (Zazie dans le métro)**, 1959). Criança do interior, Zazie fica frustrada em sua visita a Paris, pois não consegue realizar o sonho de conhecer o metrô por causa de uma greve, tendo que contentar-se com o mercado de pulgas e a Torre Eiffel. Em 1960, Louis Malle realizou o filme homônimo.

⁴⁶ “Nova Zazie”; “faz reviver cinematograficamente a capital francesa, como não acontecia há tempos, explorando-a por toda parte, dos esgotos ao céu”.

⁴⁷ “revelação”; “olhar agudo, virgem, cheio de curiosidade da pequena Dilili”; “reanimado”.

⁴⁸ “uma grande narrativa de formação do olhar, uma educação sentimental [...] à vida e à arte”.



colonial, que necessitava da animalização dos povos dominados para afirmar sua supremacia racial e cultural. Dilili é a exceção que confirma a regra: seu perfil de criança inteligente, culta e curiosa coloca-a numa situação peculiar. Se ela é a prova viva do poder transformador da educação, seu exemplo não se estende aos demais “atores” da aldeia, esquecidos

depois de sua fugaz aparição e apresentados como o “outro” do qual Dilili quer se distanciar.

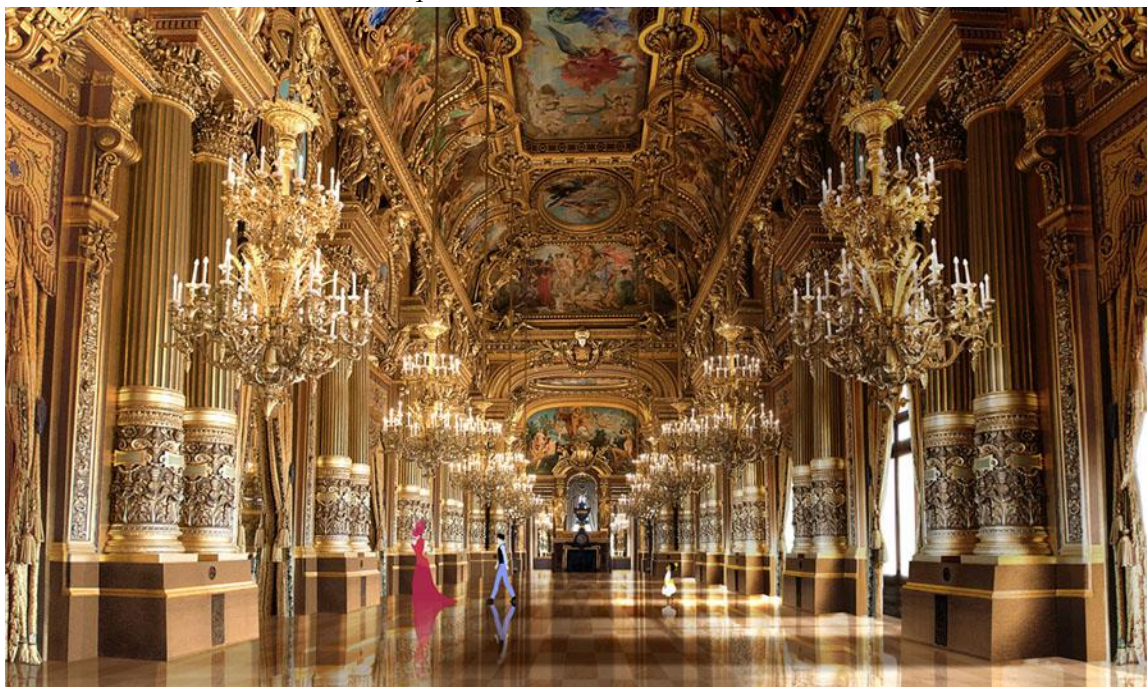


Figura 6
Emma Calvé, Orel e Dilili na Ópera.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAYA, Mario. **Art-Nouveau**. London: Studio Vista, 1971.
- BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; LEMAIRE, Sandrine. “Os jardins zoológicos humanos”. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 1 ago. 2000. Disponível em: <diplomatie.org.br/os-jardins-zoologiques-humanos>. Acesso em: 25 fev. 2020.
- BANCEL, Nicolas et al. “Zoos humains: entre mythe et réalité”, in: BANCEL, Nicolas et al. (org.). **Zoos humains: au temps des exhibitions humaines**. Paris: La Découverte, 2004, p. 5-18.
- BARBUY, Heloisa. **A Exposição Universal de 1889 em Paris**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- BLANCHARD, Pascal et al. “La longue histoire du zoo humain”, in: BLANCHARD, Pascal et al. (org.) **Zoos humains et exhibitions coloniales: 150 ans d’invention de l’Autre**. Paris: La Découverte, 2011, p. 9-61.
- BLANCHARD, Pascal; BANCEL, Nicolas; LEMAIRE, Sandrine. “Les zoos humains: le passage d’un ‘racisme scientifique’ vers un ‘racisme populaire et colonial’ en Occident”. In BANCEL, Nicolas et al. (org.). **Zoos humains: au temps des exhibitions humaines**. Paris: La Découverte, 2004, p. 63-71.
- BULLARD, Alice; DAUPHINÉ, Joël. “Les canaques au miroir de l’Occident”, in: BANCEL, Nicolas et al. (org.). **Zoos humains: au temps des exhibitions humaines**. Paris: La Découverte, 2004, p. 118-126.
- CACUCCI, Pino. “E in cuor mio, non vi ho più perdonato”, in: _____. **Nessuno può portarti un fiore**. Milano: Feltrinelli, 2016, p. 129-200.
- CAETANO, Maria do Rosário. “Dilili em Paris” (13 fev. 2020). Disponível em: <revistadecinema.com.br/2020/02/dilili-em-paris>. Acesso em: 22 fev. 2020.
- CAILLEAU, Emma; MOREAU, Gérard; BARRAULT, Michèle. “Dilili à Paris’, ou l’escamotage de la colonisation”. Disponível em: <survie.org/billets-d-afrique/2019/283-decembre-2018-janvier-2019/article/dilili-a-paris-ou-l-escamotage-de-la-colonisation>. Acesso em: 22 fev. 2020.
- CAPPI, Marianna. “Dilili a Parigi – Dilili à Paris” (8 abr. 2019). Disponível em: <https://centropecci.it/zh/33/dilili-a-parigi-dilili-a-paris>. Acesso em: 23 fev. 2020.
- CARPI, Giovan Battista. “O mistério dos candelabros”, in: Editora Abril. **Clássicos da literatura Disney**. São Paulo: Abril, 2010, v. 18, p. 9-114.
- CAUHAPÉ, Véronique. “Dilili à Paris?: un plaidoyer féministe animé de Michel Ocelot” (10 out. 2018). Disponível em: <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/10/10/dilili-a-paris-un-plaidoyer-feministe>. Acesso em: 22 fev. 2020.



CHAPUI, Marius. “Dilili, les accords d’Ocelot à Paris”. Disponível em <https://next.liberation.fr/cinema/2018/10/09/dilili-les-accord-d-ocelot-a-paris_16842>. Acesso em 22 fev. 2020.

DREYFUS, Stéphane. “Michel Ocelot: ‘Je n’attaque pas l’islam en particulier: des hommes qui piétinent les femmes, il y en a partout’”. **La Croix**, 12 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Michel-Ocelot-Je-n-attaque-pas-l-islam-particulier>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

DUCKETT, Victoria. **Seeing Sarah Bernhardt: performance and silent film**. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press, 2015.

FREDERICK, Paula. “Dilili a Parigi, di Michel Ocelot” (24 abr. 2019). Disponível em: <<https://sentieriselvaggi.it/dilili-a-parigi-di-michel-ocelot>>. Acesso em: 23 fev. 2020.

G., Pauline. “Dilili à Paris” (28 out. 2018). Disponível em: <www.danstoncinema.fr/critique-film-dilili-a-paris>. Acesso em: 22 fev. 2020.

GIEDION, Sigfried. **Espacio, tiempo y arquitectura (el futuro de una nueva tradición)**. Barcelona: Editorial Científico-Médica, 1968.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**; trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

HUISMAN, Philippe; DORTU, M. G. **Henri de Toulouse-Lautrec**. Milano: Fabbri, 1971.

HUYSMANS, J-K. “Chéret”, in: _____. **L’art moderne/Certains**. Paris: Union Générale d’Éditions, 1975, p. 313-319.

_____. “Le fer”, in: _____. **L’art moderne/Certains**. Paris: Union Générale d’Éditions, 1975, p. 401-410.

KNIDLER, Céline. **Le Paris souterrain dans la littérature**. Disponível em: <<https://www.memoireonline.com/01/09/1922/Le-Paris-souterrain-dans-la-litterature>>. Acesso em: 5 mar. 2020.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **Le métissage**. Paris: Flammarion, 1997.

LEROUX, Gaston. **O fantasma da Ópera**; trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Ática, 2003.

MARDER, Herbert. **Feminismo e arte: um estudo sobre Virginia Woolf**; trad. Fernando Cabral. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

MORIZONO, Vivian Yoshie Martins. **Os salões da Belle Époque nas crônicas sociais de Marcel Proust e João do Rio**. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

OCELOT, Michel. **Dilili à Paris. Dossier pédagogique**, 2018. Disponível em: <www-dililiaparis-le-film.com>. Acesso em: 22 fev. 2020.



- ODICINO, Guillemette. “Dilili à Paris’, un nouveau régal signé Michel Ocelot” (10 out. 2018). Disponível em: <<https://www.telerama.fr/cinema/dilili-a-paris-un-nouveau-regal-signe-michel-ocelot>>. Acesso em: 7 mar. 2020.
- OUASSAK, Fatima. “Dilili à Paris” (20 nov. 2018). Disponível em: <<https://www.genre-ecran.net/?/dilili-a-paris>>. Acesso em: 22 fev. 2020.
- PICA, Vittorio. “I cartelloni illustrati in Francia”, in: _____. **Il manifesto: arte e comunicazione nelle origini della pubblicità**. Napoli: Liguori, 1994, p. 30-45.
- REWALD, John. **Histoire de l'impressionisme**. Paris: Le Livre de Poche, 1965, t. I.
- RUBIN, James H. **L'impressionisme**. Paris: Phaidon, 2008.
- S. A.1 “Colonne Morris”. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_Morris>. Acesso em: 6 mar. 2020.
- S. A.2, “Analyse du film Dilili à Paris”. Disponível em: <www.histogames.com/HTML/audiovisuel/film/d/dilili-a-paris.php>. Acesso em: 22 fev. 2020.
- S. A.3. “Dilili a Parigi”. Disponível em: <https://www.cartonionline.com/cinema/Dilili_a_Parigi.htm>. Acesso em: 23 fev. 2020.
- SACCÀ, Valentino. “Commedia d’animazione, mystery. Dilili a Parigi” (10 maio 2019). Disponível em: <<https://www.spietati.it/dilili-a-parigi>>. Acesso em: 23 fev. 2020.
- SEIGEL, Jerrold. **Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930**; trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- SILVA, Maria Elvira Lemos de. **Arrivismo feminino em Machado de Assis e Marcel Proust**. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
- TASSI, Fabrizio. “Dilili a Parigi” (24 abr. 2019). Disponível em: <www.cineforum.it/recensione/Dilili-a-Parigi>. Acesso em: 23 fev. 2020.
- WAHBA, Liliana Liviano. **Camille Claudel: criação e loucura**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.
- WOOLF, Virginia. **Le tre ghinee**. Milano: Feltrinelli, 1979.

¹ Professora aposentada da ECA/USP. Pesquisa atualmente as relações entre fotografia e artes visuais na contemporaneidade. E-mail: annateresafabris@gmail.com.