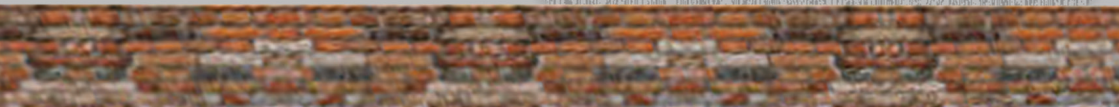


GUIA DE CINEMA E MIGRAÇÕES TRANSNACIONAIS



DENISE COGO
RAFAEL TASSI TEIXEIRA
(Organizadores)



Guia de Cinema e Migrações Transnacionais

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA - UFRR

REITOR

Jefferson Fernandes do Nascimento

VICE-REITOR

Américo Alves de Lyra Júnior

EDITORA DA UFRR

Diretor da EDUFRR

Cezário Paulino B. de Queiroz

CONSELHO EDITORIAL

Alexander Sibajev

Cássio Sanguini Sérgio

Edlauva Oliveira dos Santos

Guido Nunes Lopes

Gustavo Vargas Cohen

Lourival Novais Néto

Luis Felipe Paes de Almeida

Madalena V. M. do C. Borges

Marisa Barbosa Araújo

Rileuda de Sena Rebouças

Silvana Túlio Fortes

Teresa Cristina E. dos Anjos

Wagner da Silva Dias



Editora da Universidade Federal de Roraima
Campus do Paricarana - Av. Cap. Ene Garcez, 2413,
Aeroporto - CEP.: 69.310-000. Boa Vista - RR - Brasil
e-mail: editora@ufr.br / editoraufrr@gmail.com
Fone: + 55 95 3621 3111

A Editora da UFRR é filiada à:



UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA

Denise Cogo
Rafael Tassi Teixeira
Organizadores

Guia de Cinema e Migrações Transnacionais



EDUFRR
Boa Vista - RR
2018

Copyright © 2018

Editora da Universidade Federal de Roraima

Todos os direitos reservados ao autor, na forma da Lei.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Revisão Textual

Edneia Lopes Silva
Fabiano Henrique Rocha
Flore Kédochim
Letícia Matos Moraes
Milenne da Conceição Lima
Pamela Luiza de Menezes Duarte
Raphael Michels Fantinato de Moura
Raquel Santos de Sousa
Rosangela Costa de Abreu
Monique de Oliveira Melo

Diagramação

Derick Lucas B. Figueiredo
Idalina de Deus Corrêa

Capa

Tiago Wellington de Souza Vaz
Hector Fórneas Rodríguez

Projeto Gráfico

Idalina de Deus Corrêa

Apoio Editorial

Aline Vaz
Hadriel Theodoro
Karen Bortolini

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

G943 Guia de cinema e migrações transnacionais / Denise Cogo, Rafael Tassi
Teixeira, organizadores. — Boa Vista, RR: Editora da UFRR, 2018.
291 p.: il.

ISBN 978-85-8288-162-0

1 — Cinema. 2 — Migrações. I — Título. II — Cogo, Denise
(organizadora). III — Teixeira, Rafael Tassi (organizador).

CDU 791.43

Ficha Catalográfica elaborada pela: Bibliotecária/Documentalista:
Marcelene Feio Lima - CRB-11/507-AM

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é
de exclusiva responsabilidade dos autores

SUMÁRIO

PREFÁCIO	8
APRESENTAÇÃO	13
ALBERGUE ESPANHOL (2002)	21
BONECAS RUSSAS (2005)	22
O ENIGMA CHINÊS (2013)	23
A trilogia do diretor francês Cédric Klapisch	24
ALÉM DA ESTRADA (2010)	32
APENAS UM BEIJO (2004)	38
BALSEROS (2002)	44
BEM-VINDO (2009)	51
BOLÍVIA (2001)	56
COISAS BELAS E SUJAS (2002)	59
DHEEPAN – O REFÚGIO (2015)	63
ELENA (2012)	69
EN LA PUTA VIDA (2001)	75
ENTRE OS MUROS DA ESCOLA	80
ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ (2015)	86
FELIZES JUNTOS (1997)	92
FLORES DE OTRO MUNDO (1999)	97
FOGO NO MAR (2016)	105
ILEGAL (2010)	109
JEAN CHARLES (2009)	115
O ÓDIO (1995)	122
LA JAULA DE ORO (2013)	128
LA NOIRE DE... (1966)	133
A SAÍDA É A FUGA (2013)	138
LA SALADA (2014)	141
LAURA (2011)	148
LISBOETAS (2004)	153
MARIA CHEIA DE GRAÇA (2004)	159

MEMÓRIAS DE XANGAI (2010)	164
MEU PAÍS (2011)	171
NADA (2001)	176
NESTE MUNDO (2002)	181
O SILÊNCIO DE LORNA (2008)	185
O TEMPERO DA VIDA (2003)	192
O VISITANTE (2007)	197
PÃO E ROSAS (2000)	207
PRAIA DO FUTURO (2014)	213
QUE MAL EU FIZ A DEUS? (2014)	218
SAMBA (2014)	221
TERRA ESTRANHA (2015)	229
TERRA ESTRANGEIRA (1995)	234
UM CONTO CHINÊS (2011)	240
UM PASSAPORTE HÚNGARO (2001)	245
UMA NOITE (2012)	251
UN PROFETA (2009)	257
OUTROS FILMES SOBRE MIGRAÇÃO	263
SOBRE O/A ORGANIZADOR/A	265
SOBRE OS/AS AUTORES/AS	267

PREFÁCIO

A RECONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA NO CINEMA PÓS-COLONIAL: MIGRAÇÕES

Dado que a migração é uma temática premente, não solucionada e global, o Guia de Cinema e Migrações Transnacionais, como produto cultural, precisa ser amplamente difundido, lido, debatido – assim como os filmes e cineastas aqui citados.

O Cinema, a sétima arte, em sua vertente hollywoodiana – a indústria da franquia de séries cinematográficas –, tem sido, via de regra, uma ferramenta de exclusão cultural e, portanto, de exclusão política e socioeconômica. Sendo assim, tal cinema tem privilegiado os cenários, temáticas, costumes e pautas construídos pelo olhar colonial, o qual, ainda no século XXI, adentra sentimentos, laços, escolhas, afetos, e cria um mundo de fantasias no qual todas as atenções devem voltar-se para o modelo cultural estadunidense/eurocentrado.

Para tal cinema, o Sul (quer dizer, tudo que não seja estadunidense/eurocentrado) é o lugar dos menos favorecidos – as pessoas que não circulam na Fifth Avenue tão alentada nesse cinema de franquias. É o não lugar das pessoas do continente africano, de nós, latino-americanos, dos povos do mundo árabe, do leste europeu e outras periferias geopolíticas. De todos sem lugar: crianças de regiões pobres, mulheres negras, indígenas, povos ciganos e toda sorte de povos em migração.

O migrante, a mulher ou homem diásporos são retratados pelo cinema de franquias como um problema,

sendo apresentados como párias, os não desejados: personagens que ninguém quer conhecer, reconhecer, perceber e ceder o direito de existir.

O que esperar de um cinema de franquias que tem um olhar marcadamente colonialista? A metrópole, nessa perspectiva, será sempre o velho mundo europeu ou o novo mundo da América do Norte. Os demais locais e povos estão submersos nos desdobramentos do processo colonial e, nesse ciclo quase infindo, são representados como indesejáveis, quase uma legião de intocáveis, simbolicamente falando.

Tais representações são fruto de políticas de memória materializadas em cartas, diários, legislações, produção literária (em prosa e verso), produção midiática, jornalística, musical, artística (teatral, pictórica e cinematográfica), dentre outras. Estas políticas de memória são modos de fazer, administrar, divulgar e arquivar o que deve ser lembrado – ou seja, a memória –, e atuam em transversalidade, desde o livro de história, passando pelo anúncio publicitário, pelo meme na web (aparentemente inocente, mas, por fim, carregado de memórias segregacionistas), pelo boneco estampado na camiseta, no caderno escolar, até os modelos estéticos do que cada um deve(ria) vestir e ou como parecer fisicamente, por mais que tais modelos destoem, obviamente, da variedade e diversidade de biotipos e culturas humanas. Dessa forma, as políticas de memória reiteradamente repetidas também no cinema de franquias criam uma agenda – uma lista de coisas que devam ser lembradas. Nesta, a tônica é colonial e os povos que não se assemelham ao mainstream da Fifth Avenue são excluídos das representações.

Nesse sentido, o Guia de Cinema e Migrações Transnacionais significa um contraponto perante este cinema de franquias, chamando de pronto minha atenção, desde a primeiro vislumbre do projeto, que me foi apresentado pela pesquisadora Sofia Zanforlin. Posteriormente, em contato com o manuscrito do Guia, organizado por Denise Cogo e Rafael Tassi Teixeira, confirmei a potência da obra. Este Guia agrega muito e envereda por uma nova trilha: uma trilha que é mais do que não colonial, é diaspórica; uma trilha de ação sociopolítica e cultural que afirma o lugar de fala dos povos silenciados e/ou estereotipados no cinema de franquia.

Os filmes presentes no Guia fazem eclodir um posicionamento pós-colonial e propõem agregar novos sentidos à memória coletiva da migração como um fenômeno mundial. Trazer a voz, a face, o pensar, o depoimento dos povos em migração, muitas vezes em filmes produzidos pelos próprios grupos e populações em migração, é um diferencial das produções selecionadas para compor o Guia. São novos olhares, que podem reelaborar uma memória coletiva, na qual os povos sem lugar – em migração, no não lugar entre fronteiras ou sem lugar de cidadania dentro dos próprios países - enfim se façam ver, ouvir e pertencer.

O cinema pós-colonial adquire facetas diferentes em cada situação de realização, como bem demonstra o Guia, mas, por outro lado, possui vários pontos em comum. Além dos já citados, todos com o foco em afirmar o lugar de fala dos povos em migração, os filmes contam com uma articulação em produções coletivas, colaborativas e circuitos alternativos de circulação, rompendo, de certa, forma, o bloqueio das

grandes redes de distribuição – e, portanto, de produção/ consumo cultural. O circuito do cinema pós-colonial é uma rota alternativa ainda pouco navegada, mas existente. Este Guia, inclusive, tem todo potencial para ser empregado - por meio de grupos de cultura, rodas de debate, seminários, oficinas, etc. - como mais uma forma de abrir um flanco na distribuição comercial pasteurizante e colonialista, e, assim, dar vazão a um cinema que busca outras significações.

A partir da ampla difusão deste Guia, poderemos ter acesso a uma coletânea ímpar de diretoras e diretores, de escolas de cinema emergentes, com a marca de cinemas independentes: dentre outros, o Cinema Africano, o Cinema Indiano, o Cinema Negro, o cinema latino-americano, as novas cinematografias do leste europeu, a cinematografia chinesa, a cinematografia argentina e, por fim, a multiplicidade de cinemas transnacionais, que reelaboram o lugar do migrante e do processo de migração.

As produções elencadas no Guia trazem uma tônica contra-hegemônica, ao propiciar que os povos em migração não sejam mais vistos como os invasores, o povo sem voz, mas como um povo que existe, pensa e produz significados (por meio da ação política, da produção cultural em diversas plataformas, inclusive no cinema). O Guia traz a voz, a história, o viver de povos em migração, que produzem o significado (re)construir seu próprio destino.

O Guia permitirá, ademais, perceber a multiplicidade de espaços e de questões geopolíticas que envolvem os povos migrantes, assim como ampliar a percepção de quem são esses povos, dado que muitos deles sequer conseguem uma mínima visibilidade midiática.

Em síntese, eis o que representa o avanço fundamental do Guia de Cinema e Migrações Transnacionais: trazer à tona cinemas que apostam na perspectiva pós-colonial, centrada na experiência dos povos migrantes, e com força de reconstrução da memória coletiva dos povos silenciados e interditos pelos processos de expulsão de seus territórios - sejam os processos migratórios contemporâneos e/ou os processos escravagistas da era colonial.

Vemos no Guia populações em uma grande e contínua diáspora. Prosseguem a caminhar, em busca da construção de um lugar de (re)existência – também na produção cinematográfica. Os cinemas apresentados no Guia trazem estas trajetórias para a tela e também para um lugar de fala e de direitos.

Adiante. De Guia em mãos, na argamassa de novas memórias coletivas, por novas significações.

Dione Oliveira Moura
Universidade de Brasília, Campus Darcy Ribeiro, maio de 2018.

APRESENTAÇÃO

O Guia de Cinema e Migrações Transnacionais que aqui apresentamos é o resultado de um projeto idealizado em 2015 através de uma parceria acadêmica entre dois grupos de pesquisa (certificados pelo CNPq): GRUDES - Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM-Tuiuti)¹, e Deslocar – Interculturalidade, Cidadania, Comunicação e Consumo², sediado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (PPGCOM-ESPM). A conexão entre os/as pesquisadores/as (docentes e discentes) dos dois grupos no estudo de diferentes perspectivas das relações entre comunicação e migrações transnacionais gerou algumas iniciativas de colaboração acadêmica anteriores a esse Guia, que permitiram observar a ausência de publicações que pudessem colaborar para orientar não apenas a reflexão, mas também as ações e intervenções sociais e educativas no âmbito das interfaces entre cinema e migrações transnacionais.

A partir de um exaustivo debate sobre critérios de seleção que orientassem a definição do mapeamento, da escolha e da coleta de filmes, formato da obra, dentre outros, os/as pesquisadores/as dos dois grupos passaram a trabalhar na produção de um Guia que pudesse reunir

¹ <https://www.gprudes.com/grudes>

² <https://deslocar3ci.wordpress.com/>

uma seleção de filmes sobre as migrações contemporâneas, a partir de um recorte transnacional, que ganha impulso na década de 1990 e que tematiza a questão migrante em diferentes narrativas fílmicas.

Sem a pretensão de ser definitiva ou dar conta da pluralidade e amplitude dos filmes e cinematografias mundiais produzidas ao longo da história do cinema, a escolha dos filmes para compor o Guia se pautou pelo desejo de dar visibilidade a um universo fílmico em que, de modo sensível e profícuo, as experiências das migrações transnacionais têm sido narradas sob perspectivas antropológicas, políticas, sociais, ambientais, identitárias, e, em última instância, humanas.

Através da seleção de um universo de 40 filmes, buscamos evidenciar como os cinemas mundiais produzem narrativas sobre um dos dramas humanos mais diversos e profundamente associados às transformações das geopolíticas globais e às dinâmicas socioculturais, políticas, econômicas e comunicacionais contemporâneas, em que se articulam passado e presente, próximo e distante, familiar e estranho. Para essa escolha, inicialmente levamos em conta a acessibilidade das obras cinematográficas, escolhendo o cinema (a sala escura, a exibição prévia, mesmo que apenas em festivais) como lugar de memória desses deslocamentos. Procuramos orientar essa seleção pela facilidade de encontrar os filmes dirigidos às salas de exibição, não deixando, contudo, de privilegiar uma filmografia sobre migração conhecida e consumida em DVDs, plataformas online, sistemas on demand, etc.

Assim, por um lado, diante dos limites editoriais, e, por outro, das pluralidades cinematográficas existentes (o sempre difícil equilíbrio entre a força estética e a deontológica nos filmes), convidamos pesquisadores/as e ativistas vinculados/as aos movimentos sociais migratórios nacionais e internacionais para, em forma de comentários livres e plurais, apresentassem, analisassem e interpretassem os 42 filmes escolhidos. Pensando o Guia para um público amplo, não apenas especializado em cinema ou restrito ao âmbito acadêmico, propusemos aos/às autores/as que descrevessem, narrassem e interpretassem os filmes com maior liberdade analítica (salvaguardando os limites de caracteres e a importância da temática). A ideia era justamente dar liberdade temática-discursiva aos/às autores/as na produção de análises sobre os filmes, mediadas por suas experiências de reflexão e/ou intervenção no campo migratório.

Daí grande diversidade de interpretações e perspectivas que compõem o Guia, advindas da seleção de filmes, mas também da particularidade de enfoques de pesquisadores/as das ciências sociais, do cinema e do audiovisual, assim como de ativistas do campo das migrações, que aceitaram integrar a obra. Da mesma forma, nossa intenção não foi a de produzir um compêndio de filmografias que versassem, de maneira mais abrangente ou residual, sobre recorrências nas representações das experiências migratórias individuais e coletivas na contemporaneidade, como é o caso da chegada de imigrantes em barcos ou a ausência e dificuldades de regularização jurídica.

Nesse sentido, estabelecemos a década de 1990 como recorte/prisma das migrações transnacionais focalizadas no Guia, especialmente por entendermos que representa o contexto temporal de uma série de imposições e mudanças: dilemas políticos e globalizações que disseminam desigualdades e injustiças, efeitos crescentes das mediações interculturais, novas retóricas e tentativas de impermeabilização de fronteiras, recrudescimentos jurídicos e policiais, etc. Coincidentemente, momento também de inflexão para o cinema que começa a sofrer transformações da ordem de sua produção, distribuição e circulação – desde a digitalização frente à resistência do celuloide, passando pela universalização das cadeias de produção e dos regimes de visualização do cinematográfico/audiovisual. Nesse processo, a globalização cultural e a crescente internacionalização das produções tornam cada vez mais complexa a origem nacional de um filme.

Os limites cartográficos (nem todas as cinematografias estão contempladas) seguem, portanto, as dificuldades de elegibilidade (quando um filme pode ou não ser incluído com base em uma disposição estético-narrativa que é cara ao tema migratório transnacional). Ou, para observar/acompanhar o que Rick Altman³ comenta sobre os gêneros cinematográficos (a perene intertextualidade dos filmes), quais as possibilidades de organizar um Guia em que as migrações, na perspectiva transnacional, têm na transversalidade uma construção fílmica múltipla e diversa sobre a questão dos deslocamentos humano?

³ ALTMAN, Rick. Los Géneros Cinematográficos. Barcelona: Paidós, 2000.

Depois de dois anos de levantamento, os/as integrantes dos dois grupos de pesquisa envolvidos no projeto reuniram mais de 1200 filmes sobre a temática da migração, dos quais cerca de 260 sobre migração transnacional, para chegarem, então, à escolha de um corpus de 42 filmes, selecionados a partir de uma delimitação metodológica que implicou no cruzamento de dois eixos: o recorte transnacional, que excluiu, por exemplo, filmes contemporâneos que observavam migrações anteriores à década de 1990; e o recorte temático-argumentativo em que as migrações transnacionais precisavam ser centrais na linha narrativa dos filmes. A acessibilidade dos filmes, referida anteriormente, foi também um elemento determinante na escolha final, a partir da interseção desses dois eixos.

Também foi descartada, paralelamente, a concepção – que inicialmente chegou a orientar a elaboração do Guia – de incluir ou excluir filmes a partir de suas perspectivas temáticas associadas (filmes sobre racismo e migração, gênero e mobilidade, identidades clandestinas, etc.) ou estilísticas (a aproximação entre os filmes e sua potência autoral através dos/as cineastas e de filmografias específicas). Isto é, a seleção dos filmes, independente do país de origem, não podia se pautar apenas por operadores teórico-analíticos ou formais-cinematográficos.

Antes, quisemos dar visibilidade e estruturar um panorama que designasse um ponto de equilíbrio entre intenção cinematográfica, facilidade de acesso e importância em relação ao tema. Nesse aspecto, certa representatividade entre os diferentes cinemas em suas formas organizacionais (documentários, ficcionais, ensaísticos) e todas as imbricações

possíveis também nos orientaram nessa seleção demarcada pela relevância das migrações nas narrativas sociais: o drama humano tanto em sua complexidade coletiva como na importância da subjetizações-dessubjetivações\identidades.

Por outro lado, no processo de seleção dos filmes, empenhamo-nos em conseguir um equilíbrio entre os cinemas mais hegemônicos (norte-americano, europeu) e os cinemas menos conhecidos (africano, asiático, latino-americano). Todavia, não deixamos de nos preocupar em enfatizar representatividades a partir das filmografias específicas desses cinemas, uma vez que consideramos a impossibilidade de privilegiar um/a cineasta, ou ainda problemático assumir um recorte que priorizasse os lugares de origem, produção e distribuição do filme - desde o que é muito criticado (o prisma “nacional”, estilístico ou temático historicamente presente em certas cinematografias).

Concebido, assim, para um público não estritamente acadêmico, o Guia de Cinema e Migrações Transnacionais procura instigar a reflexão e o debate sobre as migrações em suas múltiplas e imbricadas transversalidades. O Guia busca fazer isso desde o universo fílmico e a emergência de um tema perene na história do cinema, que tem servido de matéria recorrente para o cinema narrar, dispor, pensar, alegorizar e olhar as novas migrações diante do nada fácil paradigma das internacionalizações dos deslocamentos.

Logo, desde um filme duplamente constitutivo (o fim do cinema nacional, a tragédia política de então como impulso na globalização das migrações nacionais) como pode ser “Terra Estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas,

1995) a “Dheepan” (Jacques Audiard, 2015), na ótica de transnacionalismo migrante, o ‘corpus fílmico’ selecionado para compor o Guia recorre ao universo dos deslocamentos para, sem se prender ao estrito valor cinematográfico das obras, suscitar, objetivar e trazer para reflexão e debate alguns filmes que, obviamente, não esgotam nem determinam o tema no cinema contemporâneo.

Ao final do Guia, incluímos uma lista complementar de filmes sobre migração produzidos a partir dos anos 1990. Como bem expressa Warburg⁴, todo compilatório é produto de algo em movimento, e este mover-se está nas entrelinhas do que não pode ser visto, mas que aparece no trabalho\ efeito do olhar (para fora da lista). Também uma outra lista, mais atual, pretende alcançar um espectro de filmes que, desde o encaminhamento para a publicação, surgiram nos cinemas. Ou, ao menos, tiveram essa intenção. São um número importante de filmes que, embora tenham presença significativa na cinematografia migratória, não puderam serem incluídos no Guia.

Novamente, nosso reforço: os filmes são lugares para se pensar, fruir e figurar as migrações. Alegorizam, enunciam, perfilam - mesmo quando partem do documentário mais observacional - os modos de ver e os sentidos de personificar os deslocamentos humanos. Estão longe de serem diagnósticos definitivos de um fenômeno que é, em si, tão longínquo como a própria estruturação do cinema narrativo⁵.

Por fim, gostaríamos de agradecer a todos os/as pesquisadores/as e ativistas que aceitaram o convite para

⁴ Warburg, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid: Akal, 2010.

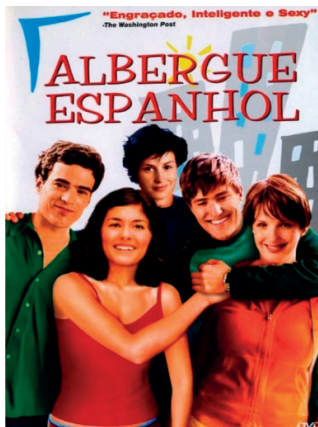
⁵ Lembremos de “O Imigrante” de Charles Chaplin, 1917.

nos acompanhar nesse projeto, elaborando comentários sobre os filmes, assim como a todos/as os mestrandos/as e doutorandos/as dos grupos de pesquisa GRUDES e Deslocar, que elaboraram comentários e se engajaram no processo de produção e edição do Guia. Destacamos, ainda, o entusiasmo pelo projeto e o apoio efetivo recebido das colegas da UNB, Dione de Moura (também autora do Prefácio) e Caroline de Abreu Claro, sem as quais possivelmente não teríamos viabilizado a publicação pela editora da UFRR (Universidade Federal de Roraima), que, através do professor e colega pesquisador dos estudos migratórios, João Carlos Jarochinski Silva, mostrou-se extremamente receptiva em relação à proposta e assumiu sua publicação.

Denise Cogo
Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Práticas da ESPM-SP
Pesquisadora do CNPq

Rafael Tassi Teixeira (PPGCOM-UTP)
Professor Adjunto e atual Vice-Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP-PR

Organizadores



ALBERGUE ESPANHOL (2002)

Título original: L'auberge espagnole

Diretor: Cédric Klapisch

País: França | Espanha

Idioma: Francês | Espanhol | Inglês |

Catalão | Dinamarquês | Alemão |

Italiano

SINOPSE:

Xavier tem 25 anos e está terminando o curso de Economia. Uma oportunidade de emprego surge e ele precisa aprender espanhol. Decide por acabar seus estudos em Barcelona, deixando a namorada Martine. Lá, ele procura um apartamento no centro da cidade e vai morar com mais sete estudantes, todos estrangeiros.



O ENIGMA CHINÊS (2013)

Título original: Casse-tête chinóis

Diretor: Cédric Klapisch

País: França | EUA | Bélgica

Idioma: Francês | Inglês | Espanhol |

Chinês | Lídiche

SINOPSE:

Xavier, aos 40 anos, está se separando de Wendy: ela decide se mudar para Nova York com os dois filhos. Sofrendo com a distância, Xavier logo resolve se mudar também. Com o tempo, o personagem se adequa aos inevitáveis choques culturais, entre a fiscalização do departamento de imigração e os momentos compartilhados com os filhos.

A trilogia do diretor francês Cédric Klapisch **Albergue Espanhol, Bonecas Russas, Enigma Chinês**

Priscilla Oliveira
Matheus Pássaro
Viviane Riegel
Renato Mader

A trilogia realizada pelo diretor de cinema francês Cédric Klapisch tem como tema central a jornada de indivíduos permeada por viagens e pelas relações com outros países (de amizade, namoro, casamento, turismo, estudo, trabalho). Os filmes se passam em Barcelona, Paris, Londres, São Petersburgo, Moscou e Nova Iorque.

Em Albergue Espanhol, de 2002, é iniciada a história da jornada, centrada no personagem de Xavier, estudante de Economia (na faixa dos 20 anos) em Paris, que decide fazer um intercâmbio em Barcelona para aumentar suas chances no mercado de trabalho. Xavier chega à cidade sem falar espanhol fluentemente, sem ter onde morar e acaba sendo aceito em uma república formada por estudantes de diversos países europeus. Lá, vive uma diversidade de experiências que afetam sua vida e sua escolha profissional. No final do filme, ele decide mudar seu percurso e virar escritor, sonho que tinha na infância.

No filme seguinte, Bonecas Russas, de 2005, Xavier enfrenta dificuldades em se estabelecer na carreira de escritor. Por um convite de uma emissora, ele vai trabalhar em Londres, com uma de suas amigas de Barcelona, Wendy, com quem passa a se relacionar amorosamente. Por ocasião

de um casamento entre o irmão de Wendy, britânico, e uma russa, há um reencontro com os colegas europeus da república em que morou, agora em São Petersburgo. Xavier está na faixa dos 30 anos, busca um relacionamento amoroso ideal e vive a realidade do caminho profissional que escolheu.

Por fim, no último filme, Enigma Chinês, de 2013, o personagem já tem algum sucesso como escritor, apesar de estar passando por um bloqueio criativo. Está na faixa dos 40 anos, é casado e pai de dois filhos, morando em Paris. Por motivos de desgaste do relacionamento, Wendy pede o divórcio e muda-se para Nova Iorque com os filhos do casal. Xavier decide então também ir viver nos Estados Unidos, para estar próximo de seus filhos. Mas não tem visto, e por isso se casa com uma americana de origem asiática. Ele continua vivenciando dificuldades em relação aos seus projetos profissionais e amorosos durante esses percursos.

A partir das narrativas dos três filmes, é possível destacar como a jornada de Xavier é marcada pelas viagens. Isso mostra como a trilogia está permeada pela ideia de globalização e de mobilidade dos sujeitos, seja por estudo, por trabalho ou por razões pessoais (como um namoro, casamento, divórcio, filhos, amigos, etc.).

A geração de Xavier na Europa foi marcada pelo programa Erasmus, mas também pela noção de um mundo globalizado, não somente em termos de comércio, mas de “tornar-se um cidadão do mundo” - Francês, Italiano, Dinamarquês, Alemão, Inglês, conforme afirma Xavier, ele é Europeu, ele é cidadão do mundo. Os filmes buscam, nas jornadas particulares de seus personagens, mostrar suas

conexões com o resto do mundo, a partir das diferenças na recepção que ele recebe, nas distintas experiências de mobilidade, seja como estudante internacional, trabalhador internacional, turista ou imigrante ilegal.

Na primeira experiência, Xavier é um estudante internacional. Em 1999, foi redigida a Declaração de Bolonha, que desenvolveu um processo de harmonização das estruturas de educação superior nos países europeus, do qual resultou a possibilidade de equivalência dos créditos das instituições nas diferentes localizações, e na consequente promoção da mobilidade dos estudantes para países do grupo. Dentre os programas de mobilidade internacional da União Europeia, o mais abrangente foi o Erasmus, criado em 1987, do qual já haviam participado mais de 3 milhões de estudantes até 2011. A partir de uma entrevista realizada com uma estudante francesa, o professor Vincenzo Cicchelli (2012, p. 145) demonstra que o espírito do estudante do programa Erasmus é o de conhecer e conviver com o outro: “Étudier à l'étranger via le programme Erasmus signifiait, pour moi, obligatoirement la nécessité de partir et connaître l'autre”.⁶

Já no segundo filme, são as experiências de trabalhador internacional e turista que são vivenciadas por Xavier. Como europeu, ele tem facilidade de mobilidade profissional entre os países da União Europeia, não havendo barreiras como as encontradas por imigrantes de outras regiões. Como turista, ele goza de um status globalmente positivo, pois, como afirma Marc Augé (2009), eles estão interessados

⁶ Tradução: “Estudar em outro país via programa Erasmus significava, para mim, obrigatoriamente a necessidade de partir e conhecer o outro”.

nas representações universais das principais cidades ao redor do mundo, e no consumo dessas representações. As histórias representadas nos três filmes mostram cenas em tradicionais “meeting points” de turistas, como o aeroporto (ponto de entrada e partida), assim como pontos turísticos (cenários possíveis para os personagens).

No último filme, Xavier se torna imigrante “ilegal” nos Estados Unidos. Nesse momento, ele encontra diversas barreiras de entrada e de inserção, uma vez que, conforme aponta Sandro Mezzadra (2005), as fronteiras não estão abertas da mesma forma para todos e a inclusão social ocorre de maneira diferenciada para esses indivíduos, que são privados de diversos direitos de cidadãos.

Nessas diferenças experiências, há intersecções entre os sistemas de mobilidade e transformações das práticas cotidianas, sendo que a mobilidade em si atinge um valor prioritário e a liberdade de mover-se, um direito restrito e desigualmente distribuído, torna-se um fator de distinção, promotor do que Urry e Elliott (2010) denominam de “capital de rede”.

A trilogia de Cédric Klapisch também narra a jornada entre a juventude e a maturidade. Do primeiro ao terceiro filme, a quantidade de amigos que se encontram diminui. A vida é mais comunitária aos 20 anos; aos 40, há menos amigos ao redor, as jornadas se distanciam (no caso da narrativa da trilogia, ela cruza o Atlântico e passa a acontecer em Nova Iorque). O foco do cotidiano e das práticas dos indivíduos transita das festas e das relações com amigos para o foco na família e nas dinâmicas que ela representa (filhos, separações, responsabilidades).

As jornadas de Xavier e de seus colegas mostram as adaptações pelas quais os indivíduos passam diante de diferentes contextos nacionais, culturas e desafios da vida, de acordo com a etapa que estão vivenciando. Os principais elementos pessoais, como as decisões profissionais, os relacionamentos amorosos, a formação de uma família, são a linha das narrativas dos três filmes.

Como pano de fundo para esses diferentes momentos da vida, surgem as mobilidades entre países e as experiências interculturais delas resultantes. A construção da ideia inicial de cidadão do mundo se concretiza na história da trilogia. Há poucas barreiras que surgem em relação à entrada e permanência em outros países (com exceção dos Estados Unidos, que eventualmente tem uma solução que parece simples no filme). Há alguns exemplos de como as diferenças culturais ou dificuldades de interação e adaptação com outros contextos e códigos aparecem.

No caso de Albergue Espanhol, as representações dos estudantes europeus, especificamente de Xavier, um jovem francês, remetem ao momento da vida em que eles buscam diversão e interação, acima do aprendizado acadêmico ou especificamente cultural. Eles também frequentam alguns locais turísticos e de cultura, mas são os momentos de lazer que se destacam na sociabilidade do grupo (tanto pelos locais, como bares e festas, quanto pela natureza das relações que eles buscam, como trocas amorosas e de amizade). A convivência entre os jovens é o ponto principal da narrativa, que oferece discussões sobre identidade, multiculturalismo, alteridade e diferença. Ao abordar a

questão do multiculturalismo, a narrativa demonstra como as nacionalidades não podem ser generalizadas e vistas de modo estereotipado.

No caso de Bonecas Russas, como trabalhador em outro país, Xavier vivencia uma adaptação e mesmo barreiras em relação aos códigos culturais locais, mesmo que domine o idioma inglês e tenha permissão e estrutura para trabalhar em Londres. Ao mesmo tempo, como turistas, Xavier e seus colegas têm contatos mais superficiais com elementos da cultura russa, percorrendo as ruas de São Petersburgo e tentando compreender determinados elementos que têm uma simbologia que muitas vezes lhes foge à compreensão.

Em O Enigma Chinês, a experiência de Xavier, recém-chegado aos Estados Unidos, denota rapidamente as diferenças no tratamento aos estrangeiros, como presente na fala do protagonista: “Um estrangeiro chega aos Estados Unidos, e tem que encarar algo muito desagradável: é assim, se você não fala inglês muito bem, você logo se sente como uma espécie de retardado, e todos se esforçam para gentilmente, descer ao seu nível. Além disso... sentia que o cara para quem ele olhava, não era eu. Para este homem do novo mundo, ser um francês era como se eu representasse o velho mundo.”. No filme, a marcação de cidadão e estrangeiro fica explícita a partir da comparação entre a situação de socorro de um chinês que fora atropelado e que não fala nada de inglês, e a retribuição em forma de um casamento com a sobrinha chinesa, já cidadã americana, para que Xavier também conseguisse cidadania. De forma que, saindo do mercantilismo que costuma pairar nos casamentos

arranjados, ele se casa com a chino-americana para garantir seu visto de residência, sem precisar recorrer a dinheiro, mas como resultado da percepção mútua de fragilidade do status estrangeiro em terra norte-americana.

De certa maneira, a trilogia de Kaplisch remete à idéia de Paul Theroux sobre o processo de descoberta do mundo estar relacionado a viagens e à descoberta de si mesmo: “What draws me in is that a trip is a leap in the dark. It’s like a metaphor for life. You set off from home, and in the classic travel book, you go to an unknown place. You discover a different world, and you discover yourself”⁷. Nessa descoberta, de filme em filme, Xavier vai costurando sua visão de mundo, estranhamento e estereótipos, tanto como um francês, como um estrangeiro em Barcelona, Londres, São Petersburgo ou Nova Iorque. As narrativas dos três filmes buscam mostrar como as experiências de mobilidade são um material rico para observar, refletir e discutir que os indivíduos vão se modificando, adaptando, transformando, reformulando ao longo de seus repertórios socioculturais. A identidade é uma negociação fragmentada entre a história, o social, o cultural, o intelecto, em que os significados, as ambivalências, os paradoxos vão sofrendo hibridizações, intercâmbio, interações, diante das influências presentes na existência dos indivíduos, em contato com outras culturas.

⁷ Tradução: “O que me atrai é que a viagem é um pulo no escuro. É como uma metáfora da vida. Você parte de casa, e no clássico guia de viagem, você vai para um lugar desconhecido. Você descobre um mundo diferente, e você descobre a si mesmo”.

REFERÊNCIAS

CICCHELLI, Vincenzo. *L'esprit cosmopolite*. Paris: Presses de Sciences Po, 2012.

AUGÉ, Marc. *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris: Payot&Rivages, 2009.

MEZZADRA, Sandro. *Derecho de fuga: migraciones, ciudadanía y globalización*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.

URRY, John & ELLIOTT, Anthony. *Mobile Lives*. New York: Routledge, 2010.



ALÉM DA ESTRADA (2010)

Título original: Por el camino

Diretor: Charly Braun

País: Uruguai | Brasil

Idioma: Espanhol | Inglês | Francês

SINOPSE:

Sinopse: Com o objetivo de conhecer um terreno, herança deixada por seus pais, Santiago parte da Argentina para o Uruguai. Na estrada, ele encontra Juliette, uma jovem belga em busca de um amor do passado. No percurso, as personagens descobrem a si mesmas, num típico on the road.

Além da estrada

Daniel Etcheverry
Pilar Uriarte

Além da estrada, do diretor brasileiro Charly Braun, cujo título original é “Por el camino”, tem como cenário a cidade de Montevideu e a costa leste uruguaia. Não é propriamente um filme sobre migrações; não aborda a questão migratória sob nenhum aspecto, nem faz referência a nenhuma das problemáticas que constituem o universo das migrações. De fato, nenhum dos personagens do filme poderia ser pensado como

um imigrante, pensando em uma lógica de classe, claro. Trata-se, sim, de um filme sobre os encontros e desencontros que se dão na mobilidade. O autor e o diretor parecem fazer questão de manter um olhar de classe sobre as formas como se estabelecem as relações entre os personagens, tocando também, porém superficialmente, em questões raciais e de gênero.

O filme conta a história de um jovem argentino, antigo agente do mercado financeiro em Wall Street, que desembarca no porto de Montevideú, vindo de Buenos Aires. Ele tem intenção de viajar de carro ao departamento de Rocha, para recuperar uma casa de praia que herdara de seus pais, recentemente mortos em um acidente de carro. Dirigia sem rumo certo – era sua primeira vez no Uruguai – ao longo da longa “rambla” montevideana, quando viu uma garota carregando uma mala, que parecia tão recém-chegada quanto ele. Ofereceu-lhe carona e ambos partiram rumo ao leste, para Rocha, um lugar que o personagem principal, mesmo com a reprimida gesticulação que com frequência caracteriza os homens das classes médias rio-platenses e sua escassez de palavras, faz mais de uma vez soar um tanto lendário, como um lugar além do real. Talvez por ter um olhar antropológicamente voltado às representações da alteridade, talvez porque essa foi mesmo a intenção do autor da obra, o filme parece convidar o espectador a um jogo de mímica. Não saberia explicar agora quanto há da consagrada representação do Uruguai como um lugar “do bem” – “como nosotros, solo que mejores”, como escutei uma atriz argentina referir-se ao povo uruguaio em um programa ao vivo – e, nesse caso, o diretor soube muito bem escolher os atores, explorar suas potencialidades e o quanto há desse conjunto

de representações do também consagrado “Uruguay Natural”, veiculadas nas propagandas do governo uruguaio destinadas a incentivar o turismo no país. Assim, cada vez que Santiago mencionava Rocha, parecia não estar falando apenas de algum paraíso perdido onde tinha uma casa que nunca havia visto, senão também de nova vida em potencial.

Juliette, belga, também tinha intenções de ir ao leste, em busca de um antigo namorado que havia conhecido na Costa Rica e que agora fazia parte de uma comunidade alternativa naturalista, em algum lugar do departamento de Rocha. Ela, uma viajante de pouco mais de vinte anos de idade, também tem um mundo a descobrir, e os lugares pelos que passam, no que diz respeito a ela, são só cenários temporários que não substituem o lugar que espera encontrar, onde habita seu antigo amor.

É nisso, nesse frágil acerto de representações, que parece se construir o relacionamento entre eles. Cada um à sua maneira, ambos vão em busca da Rocha, que lhe estará ou não reservada. Vale ressaltar que o trocadilho que o duplo sentido da palavra “rocha” poderia sugerir em português não se aplica à versão do autor, em castelhano. “Rocha”, em espanhol, não significa “pedra”.

Ambos os personagens parecem fazer referência a algum estereótipo, mas o diretor foi esperto o suficiente para não permitir que este tome conta. Santiago vive uma crise de apatia, a qual fica pateticamente explícita na forma como se refere à morte dos pais, e que se torna compreensível na medida em que, em contraponto, ele recupera para posteriormente descartar seu antigo lugar e sua eloquência

no reencontro com personagens da elite argentina em Punta del Este e com outros personagens de sua camada social. Talvez em uma tentativa de desafiar as armadilhas do pragmatismo explícito, o autor leva o personagem a situações onde os silêncios são preenchidos com frases protocolares e promessas vazias, que só são sentidas se não são feitas, como no encontro com seus antigos amigos frequentadores da península – “Nos vemos na volta” (ou algo parecido), disse ela ao que Santiago respondeu com um enfático, “Por favor”, como dizendo “é obvio que sim” – e outras situações em que as palavras celebram os acontecimentos, como quando um camponês pobre lhe oferece gasolina gratuitamente para que possa continuar seu caminho. Nesse sentido, o autor soube dar um toque de pragmatismo à trajetória entre tons cinzentos em que se movimentam os personagens.

Tons de cinza entre os quais a sensualidade de Juliette ora se dilui, ora provoca no espectador terrível mal-estar, considerando a ausência de uma resposta por parte do Santiago. Em todas as cenas em que o autor parece querer mostrar o lado mais sensual e cativante da moça, o personagem de Santiago aparece inerte e sem uma resposta. E aí mais uma vez não sabemos se estamos frente a um personagem capaz de tamanha insensibilidade ou de um rioplatense de classe média que concluiu com muito sucesso o processo civilizatório. E quando digo “não sabemos” estou enaltecendo o mérito do diretor de jogar com subjetividades e representações.

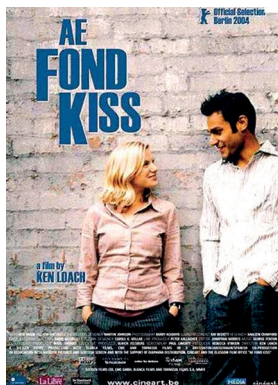
Já Juliette não quer voltar para a Bélgica. Inicialmente, quer ficar na comunidade alternativa de seu ex-namorado,

que agora tem outra companheira. O motivo é: “O que me espera lá? Talvez trabalhar como garçom numa lanchonete”. Ou seja, em uma única frase, ela desmancha o encanto que, na perspectiva da subalternidade, fazia dela alguém que poderia transitar fluentemente nos círculos anglófono e francófono dos amigos de Santiago. Ela era uma simples trabalhadora. Com essa ruptura, rompe-se também a angustiante, mesmo que sabidamente aparente, indiferença de Santiago.

O filme começa mostrando um edifício emblemático de Montevideú, o Palácio Salvo, marcado pelo abandono. Em um dos apartamentos do edifício, encontra-se o escritório do advogado que tratou da herança dos pais de Santiago; o escritório em si, um lugar sujo e bagunçado. Contudo, isso não aparece no filme como um aspecto problemático nem criticável; o advogado prontamente encontra os papéis que procurava e a apresentação do lugar bagunçado termina por aí. Mais adiante no filme, Santiago encontra finalmente a casa que herdara dos pais, mas ela não se parece com nada que possa ter esperado. É um lugar abandonado no mato, apesar de ser alvo de algumas especulações que envolvem a possível construção de uma nova ponte e a conseqüente valorização do terreno. Mas a ponte velha, abandonada, permanece lá como testemunha do tempo. A associação entre espaços habitáveis e abandono é interrompida pela visita de Santiago a seu padrinho, um homem que morava havia alguns anos em um lugarejo próximo à costa e que transformara, com muita originalidade e ousadia, o espaço do terreno que recebera em um lugar belo e instigante.

Seguindo essa linha de pensamento, o filme fala também sobre lugares e as formas de habitá-los ou vivenciá-los. Edifícios que são e oferecem paisagens; espaços públicos como lugares de encontro; espaços que são transformados em lugares; a constante representação de Uruguai como o espaço das paisagens naturais e serenas, onde muito pode acontecer, inclusive o abandono de edifícios, desde que seja como parte do contexto.

A história contada no filme segue uma trajetória mais ou menos previsível, com algumas interrupções, como apontado. Um homem e uma mulher, ambos meio perdidos no mundo e na vida, que se encontram e têm uma trajetória juntos. Isso não obscurece nem um pouco a sensibilidade que o autor e o diretor tiveram na construção dos personagens e de uma narrativa que inclui as paisagens como alguns dos agentes da narrativa.



APENAS UM BEIJO (2004)

Título original: Ae fond kis

Diretor: Ken Loach

País: Reino Unido, Bélgica, Espanha, Itália, Alemanha

Idioma: Inglês

SINOPSE:

Casim tem um casamento acordado pelos pais, imigrantes paquistaneses que vivem em Glasgow, na Escócia. Seguindo a tradição muçulmana, eles preparam o casamento do filho com Jasmine, enquanto Casim apaixonou-se por Roisin, professora de música numa escola católica.

Apenas um beijo

Gustavo Souza
Sofia Zanforlin

Apenas um beijo (Ae fond kiss, 2004) é o 17º filme dirigido pelo diretor britânico Ken Loach. Com roteiro de Paul Laverty, a história tem como protagonistas Casim (Atta Yaqub) e Roisin (Eva Birthistle). Segundo filho de uma família de origem paquistanesa que vive em Glasgow, na Escócia, Casim é produtor musical e DJ. Roisin é irlandesa, professora de música num colégio católico onde estuda a irmã mais

nova de Casim, Tahara (Shabana Akhtar Bakhsh). Eles se conhecem no dia em que Casim vai buscar a irmã na escola, no momento em que ela é insultada por outros alunos por ser filha de imigrantes. Em uma cena marcante, Tahara, em frente aos colegas da sala, faz um discurso inflamado, em que recusa os rótulos ocidentais e a linearidade entre terrorismo e islã, traça a complexidade da sua linha genealógica, anunciando-se como uma glaswegian-pakistani e torcedora do time de futebol Rangers. Logo depois do encontro, Casim e Roisin iniciam um namoro, mas um conflito se instala: Casim está prestes a se casar com uma prima num casamento arranjado. Ele se vê dividido entre o novo amor e a manutenção da tradição familiar. Porém, opta por Roisin, o que causará a revolta dos pais e de sua irmã mais velha, Rukhsana (Ghizala Avan), contrária ao namoro do irmão. Esse relacionamento também traz problemas para Roisin. Por trabalhar numa instituição católica, é pressionada a não se relacionar com um rapaz de origem muçulmana. Ela resiste e pouco tempo depois é demitida. Ambos enfrentam, portanto, a pressão da tradição religiosa tanto na esfera profissional quanto na afetiva para viver esse amor.

Apenas um Beijo marca mais uma parceria entre o diretor Ken Loach e o roteirista Paul Laverty, que somam 12 filmes, e a terceira parte da trilogia de Glasgow. Embora seus filmes rematam às lutas da classe trabalhadora branca e o restante da trilogia não trate da temática migratória, a parceria fez ainda outros dois filmes que tocam no tema das migrações, como *Uma Canção para Carla* (1996), sobre uma exilada nicaraguense em Glasgow, e *Pão e Rosas* (2000),

em que duas irmãs mexicanas, uma delas indocumentada, vivem em Los Angeles e se envolvem com a luta sindical por melhores condições de trabalho. Em *Apenas um Beijo*, roteirista e diretor colocam foco na comunidade empreendedora paquistanesa, e nas ansiedades vividas pelos muçulmanos pós-ataques terroristas do 11 de setembro de 2001. Em busca de autenticidade, a dupla ainda recrutou atores dentro da própria comunidade de paquistaneses em Glasgow, como explica Loach, “porque grande parte da história é sobre identidade, era importante selecionar uma família de Glasgow com ascendência paquistanesa, porque assim se ouve suas vozes e vê-se como eles atuam juntos”⁸.

Se Casim é pressionado para dar continuidade à tradição da família, Roisin tem que lidar com interferências em sua vida pessoal. Ela é migrante (uma irlandesa que vive na Escócia), porém não é esse o motivo do conflito da personagem: por se relacionar com um filho de paquistaneses, mesmo nascido em território britânico e integrado aos costumes ocidentais, ela não escapa de retaliações, vindas nem de parentes ou de amigos, mas de seu local de trabalho – uma escola católica. Roisin é convidada pelo diretor da escola a ser efetivada em período integral, e, para tanto, precisa de um atestado dado pela igreja local de que cumpre as exigências da igreja para ser considerada apta a ensinar jovens católicos. Ao tomar conhecimento do seu namoro com Casim, em mais uma cena

⁸ Do original: “And because identity is a large part of the story, it was important to cast a Glaswegian family with a Pakistani background because you hear that in their voices and see it in the way they act together” (tradução nossa). Ver: <<http://www.film4.com/special-features/interviews/ken-loach-on-ae-fond-kiss>>.

de grandiosa atuação dos atores do filme, o padre responsável pela paróquia a chama para uma conversa em que a questiona sobre o relacionamento com um rapaz de origem muçulmana, chegando inclusive a perguntar se manteve relações sexuais com ele. Atordoada com tal invasão, Roisin explicita que esse assunto é particular. O padre lhe mostra, então, o contrato de trabalho que prevê uma conduta segundo as regras da igreja católica (a proibição do sexo antes do casamento, por exemplo). Nota-se que Loach e Laverty, dessa forma, preocuparam-se em demonstrar que o sectarismo religioso e a querela entre tradição e modernidade tomam forma em ambas religiões, recusando o caminho clichê da representação da religiosidade muçulmana.

Na discussão que empreende sobre a tradição, Williams (2000, p. 399) aponta como sua característica central a “transmissão de conhecimento”, mas “há um sentido implícito muito forte e amiúde predominante de respeito e obediência” (WILLIAMS, 2000, p. 400, grifo nosso). O descumprimento a essa “obediência” custa o emprego de Roisin. A tradição de uma doutrina religiosa, intolerante com a diferença, despreza o contexto e o bom-senso em nome do cumprimento de regras. O que desestrutura Roisin é que tal miopia não se limita ao âmbito institucional, mas atinge diretamente a sua vida particular.

Além da pressão em seu local de trabalho, Roisin tem que lidar também com a irmã mais velha de Casim, Rukhsana, uma psicóloga com mestrado que segue os costumes da família. Ela tenta convencer Roisin a desistir do namoro com o irmão. Primeiramente, Rukhsana apela para

a chantagem emocional reforçando o quanto a decisão do irmão iria desapontar os pais que os criaram com sacrifício. Não satisfeita, ela leva Roisin até a casa dos pais no exato momento em que Casim está sendo apresentado à sua noiva. Roisin entende que eles vão se casar. Logo Casim explode e diz que não haverá casamento. Sua irmã mais nova, que também enfrenta conflitos entre tradição e individualismo e quer fazer faculdade de jornalismo em Edimburgo e não em Glasgow, lhe diz que Roisin viu toda a cena e ele vai em busca de Roisin para esclarecer o mal-entendido.

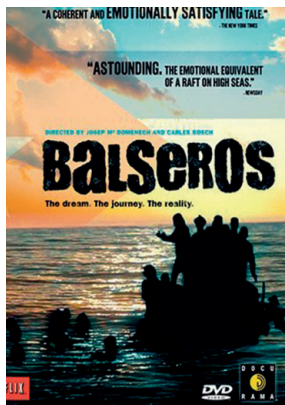
Embora o filme possa ter um tom “Romeu e Julieta” inter-étnico, cujo eixo narrativo é a tentativa de viver um amor rechaçado por todos lados, a questão da migração é o que detona a diegese. O filme trata dos conflitos vividos pela segunda geração nascida de família de migrantes, que podem ser observados pelo conceito de homem marginal, desenvolvido pelo autor da Escola de Chicago, Robert Park. Para Park (1928), o homem marginal seria o híbrido cultural por excelência, já que pertence às primeiras gerações de imigrantes, possuindo vínculos tanto com o país de origem dos seus pais como com o país em que passa a construir seus próprios vínculos identitários e cidadãos. A peculiaridade do duplo pertencimento está impregnada das características interculturais; porém, mantém latente a possibilidade de expressão dos conflitos e tensões que são aflorados a partir da vivência cotidiana na negociação da identidade. O homem marginal é aquele que trafega entre dois mundos, sem, no entanto, realizar o pertencimento definitivo entre eles, sendo um estrangeiro em ambos cenários. Os filhos desses migrantes

passam a conviver com novos costumes (refletidos nos irmãos Casim e Tahara) e a preservação de hábitos e tradições dos países de origem dos seus pais (como se vê na personagem Rukhsana, a filha mais velha). Como é frequente a dificuldade para aceitar o que vem do migrante, tem-se o cenário ideal para a criação de um roteiro que ponha uma lupa em cima dessas questões. Assim, o diretor ressalta que a intolerância frente às diferenças está presente em diversas searas.

REFERÊNCIAS

PARK, Robert E. Human migration and the marginal man. *The American Journal of Sociology*, v. 33, n. 6, 1928, p. 881-893.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.



BALSEROS (2002)

Título original: Balseros

Direção: Carles Bosch e Josep Maria Domènech

País: Espanha

Idioma: Espanhol

SINOPSE:

No verão de 1994, uma equipe de repórteres televisivos filma e entrevista sete cubanos e seus familiares, que atravessam o estreito da Flórida, quando Cuba sofria o impacto econômico da queda da União Soviética. A equipe volta a entrevistá-los sete anos depois da travessia.

Balseros

Eduardo Baggio

Em 1994, muitos cubanos se lançaram ao mar em balsas improvisadas com as quais pretendiam atravessar o Estreito da Flórida para chegar aos Estados Unidos. Alguns se perderam no mar, alguns tiveram que regressar, outros morreram, mas vários deles conseguiram completar a travessia e obtiveram visto de residência permanente, que era concedido aos cubanos que conseguissem chegar

em terras estadunidenses, em uma política conhecida como “pés secos, pés molhados”. O contexto daquele momento, influenciado principalmente pelo fim da ajuda financeira soviética para Cuba, gerou perturbações sociais que acabaram por pressionar o governo de Fidel Castro a permitir que os cubanos buscassem a saída migratória pelo mar, algo que até então era impedido pela ação da guarda costeira cubana. Tal contexto e o processo de preparação para a jornada marítima, que envolvia a busca de recursos para a construção das frágeis embarcações, são o substrato essencial para o documentário *Balseros* (Carles Bosch e Josep Maria Domènech, 2002), inicialmente concebido como um programa de televisão. Entretanto, cinco anos depois, os diretores foram aos Estados Unidos em busca de sete migrantes que, como muitos outros, concluíram a travessia e viviam lá. Também voltaram para Cuba, para filmar as famílias desses sete, possibilitando, assim, um diálogo entre as expectativas e realizações dos que foram em contraste com a imaginação e a espera dos que ficaram.

Com a atenção dividida entre os sete personagens principais e seus familiares, *Balseros* compõe uma narrativa documental de múltiplos focos e produz uma constante e original ligação entre os intervenientes que ficaram na ilha e aqueles que emigraram. A forma fílmica também varia bastante, desde cenas em que a observação distanciada é a opção, passando por cenas de forte caráter de interação, outras onde as imagens de arquivo propiciam a exposição de um contexto, até chegar na configuração mais intensa e própria deste filme: as gravações em vídeo que são levadas pela equipe de filmagem

de um lado a outro do Estreito da Flórida, proporcionando para os intervenientes um tipo de contato mais próximo – pelo menos no que a vibração dos registros audiovisuais pode ter de proximidade – com seus familiares.

A primeira parte do filme é estruturada com imagens de observação das condições de vida em Cuba e da busca de alguns de seus cidadãos pela oportunidade de uma vida melhor nos Estados Unidos. As imagens são acompanhadas por uma locução que explica o que está se passando no país. O tom é melancólico, oriundo da situação dos personagens do documentário que vivem momentos de despedida de seu país, de suas comunidades e de seus familiares. Em muitos momentos do filme, as músicas demarcam propostas emotivas. Logo no início, por exemplo, um trecho da letra de uma canção se torna definidor: “apenas tristeza em meu coração”. Um movimento diaspórico está ocorrendo e a perspectiva é de que os envolvidos no deslocamento não mais reencontrem os que ficam.

Na segunda parte do filme, os personagens principais são apresentados individualmente em um recurso que permite a ênfase na narrativa de deslocamento, pois os conheceremos em suas vidas cubanas, em alguns casos acompanhamos seu deslocar e, posteriormente, os vemos em suas vidas estadunidenses. Um desses sete protagonistas é Oscar del Valle, que busca oportunidades que não tem em Cuba: “Quero estar em um lugar onde possa estar bem-sucedido”. Ao decidir migrar, Oscar tem que deixar a família, pois sabe que a travessia é arriscada: “Nós estamos prontos para viver ou morrer. Então decidimos não arriscar a vida

de nossos filhos e esposas”. Ester, a esposa de Oscar, diz que será muito difícil, que não saberá o que dizer para a filha que não terá o convívio com o pai, mas entende que precisa apoiar a decisão do marido. A cena seguinte mostra os três, o casal e a filha, saindo de casa em direção à rua, a câmera enquadra o trio e os acompanha enquanto eles se afastam, em um movimento de distanciamento, simultaneamente uma música nostálgica diz: “Eu sinto que minha alma já começa a envelhecer. E sinto grande nostalgia...”.

Fig. 1 – Fotograma de Balseros (Oscar, Ester e a filha)



Foram semanas de trabalho para a construção da embarcação. Oscar e seus colegas chegaram a desmontar a parte interna da casa de um deles para obter materiais. Quando chegou o dia de iniciar a travessia, dirigiram-se ao mar seguidos por uma pequena multidão, como se fossem heróis embarcando em uma jornada mítica, algo não muito distante do que estavam se propondo a fazer. Vemos a pequena balsa partir, e Balseros nos oferece, outra vez, uma música de timbres e ritmo extremamente melancólicos. A melodia reforça a tristeza nos semblantes de todos os que acompanham a partida. Então, em um momento catártico,

vozes femininas, das mulheres que ficaram, entoam uma canção a Yemanjá, enquanto o grupo de jovens homens começa a se afastar da costa: “a remar, a remar, a remar..., a remar, a remar, a remar..., a virgem te acompanhará”.

Ninguém sabe exatamente quantos cubanos abandonaram a ilha naqueles dias; foram milhares. Tão pouco se sabe exatamente quantos conseguiram chegar ao destino norte-americano; centenas com certeza. Mas esse enorme contingente é melhor representado quando os vemos individualmente, ou em pequenos grupos. Balseros faz isso, pois seus realizadores sabem que se tratam de pessoas e que, se forem mostradas apenas enquanto uma multidão em fuga, apesar da força dessa representação, perde-se a humanidade e ficam os grandes números. Exatamente por isso são tão relevantes os planos que mostram pequenas balsas – muitas nem podem ser chamadas assim, diante do grau de improviso construtivo – soltas no Estreito da Flórida, em algum ponto dos cerca de 150 quilômetros que separam Cuba dos Estados Unidos. Algumas estavam à deriva e vazias quando foram filmadas, deixando a dúvida sobre o paradeiro dos navegantes que partiram com elas.

Fig. 2 – Fotogramas de Balseros (balsas)





Dezenas de cubanos, resgatados pela guarda costeira dos Estados Unidos enquanto tentavam a travessia, foram enviados para a base naval de Guantanamo, que, ironicamente, fica na ilha cubana, mas é controlada pelos estadunidenses. Entre eles estava Oscar, que é o primeiro personagem do filme a aparecer tendo gravações em vídeo suas exibidas para sua família em Cuba, construindo um tipo de interação muito próprio de Balseros, que marca o filme e propicia as emoções desses encontros videográficos.

Os cubanos que estavam em Guantanamo passaram por entrevistas e alguns foram selecionados para irem aos Estados Unidos. Muitos tiveram que regressar para Cuba, mas Oscar foi um dos selecionados e acabou indo para Nova York. Depois de um ano distante de casa, Oscar faz uma ligação para Ester, sua esposa, e diz que está trabalhando muito e que naquele momento precisa pensar nele mesmo.

Os migrantes e suas famílias, que ficaram em Cuba, vão gradativamente se afastando. As sete histórias dos personagens principais do documentário são muito particulares, mas têm o aspecto geral de refletirem emoções comuns, as altas expectativas diante das possibilidades oferecidas pela sociedade estadunidense, as frustrações causadas pelos muitos entraves e dificuldades cotidianos, as conquistas efetivas de ganhos materiais, a intensa nostalgia diante da falta da comunidade e da cultura do país de origem. Balseros tem a característica particular e intensa de um filme que constantemente promove o diálogo emotivo entre os que foram e os que ficaram, entre as expectativas e a realidade.



BEM-VINDO (2009)

Título original: Welcome

Diretor: Philippe Lioret

País: França

Idioma: Francês | Curdo | Inglês |

Turco

SINOPSE:

Bilal, um jovem rapaz curdo 17 anos de idade, viaja do Oriente Médio para Europa. A sua jornada é interrompida quando ele fica no canal da Mancha, do lado Francês. Para poder atravessar, ele decide aprender a nadar. Na piscina, encontra Simon, um instrutor de natação, disposto a ajudá-lo a alcançar seu objetivo.

Bem-Vindo (Welcome)

Denise Cogo

Calais, França, 13 fevereiro de 2008. O jovem migrante curdo Bilal Kayani telefona de uma cabine pública para a casa de Mina, sua namorada, na Inglaterra, para dizer que pegará um barco e chegará a Londres no dia seguinte, cidade onde se desenrolará também a cena final do filme Bem-Vindo (Welcome, 2009), do diretor francês Philippe Lioret. É no enlace entre os territórios geográficos e simbólicos da França, mais especificamente a cidade de Calais – como

destino transitório onde Bilal se encontra sem permissão e dinheiro para sair –, e a Inglaterra – como o destino final desejado e buscado por Bilal – que se tece a trajetória migratória do jovem migrante, no encontro com o professor de natação, o francês Simon Calmat.

Em Londres, Inglaterra, está, para Bilal, o horizonte de reencontro com a namorada, a fim de impedi-la de concretizar o casamento arranjado pelo pai, assim como está também a possibilidade de obtenção de um trabalho e de concretização do sonho de se transformar em um jogador de futebol do Manchester United. Em Calais, na França, está Simon, professor de natação – divorciado da esposa, que atua como voluntária especializada em assistência social a imigrantes –, aquele que pode ser o suporte que faltava para treinar e transformar Bilal em um nadador capaz de atravessar clandestinamente o Canal da Mancha e concretizar o projeto migratório iniciado há vários meses.

O encontro entre Bilal e Simon traz como pano de fundo o projeto de lei Welcome (título original do filme de Lioret), de autoria do Partido Socialista francês, que propôs a supressão do chamado “delito de solidariedade” em vigor na França na época de produção do filme. Regulado pelos artigos L622-1 e L622-4 do Código de Entrada e Estadia de Estrangeiros, o “delito de solidariedade” estabelecia pena de cinco anos de prisão e multa de 30 mil euros para cidadãos que ajudassem, transportassem ou abrigassem qualquer imigrante classificado como “ilegal” pelo Estado francês. Em 2009, em manifestações massivas em cerca de 80 cidades, cidadãos franceses protestaram contra o delito ao

se apresentarem como culpados diante das cortes de justiça e solicitarem que fossem presos por já terem ajudado um estrangeiro em situação irregular no país.

É nesse cenário que o encontro com Bilal vai exigindo de Simon uma tomada de posição no marco dos vínculos que passa a estabelecer com o jovem migrante curdo. Isso implica não somente em contornar o medo do Outro, do diferente, para se aproximar e conhecer a vida e a experiência migratória de Bilal, como também se ver gradualmente envolvido e comprometido em viabilizar o projeto do jovem de chegar à Inglaterra. A dimensão ética que atravessa a convivência entre migrantes e cidadãos das nações que acolhem imigrantes é problematizada no filme via a singularidade da relação delicada e tensa entre Simon e Bilal, conduzindo-nos, de modo mais amplo, aos condicionamentos e limites que uma geopolítica contemporânea de aprofundamento do controle e limitação da mobilidade humana vêm impondo tanto aos migrantes como à própria solidariedade entre cidadãos de diferentes culturas e nações.

A condição de “ilegalidade” e “clandestinidade” que acompanha Bilal desde que é preso ao tentar atravessar a fronteira da França junto com outros imigrantes, escondidos em um caminhão e com sacos plásticos enfiados na cabeça, é reafirmada na marcação, pela polícia, de suas mãos com tinta indelével, aludindo aos campos de concentração nazistas, e, posteriormente, em seu confinamento no campo de refugiados de Calais. Os enfrentamentos cotidianos de Bilal, após ser liberado temporariamente para circular na cidade de Calais, junto com outros imigrantes de pele morena como a sua,

evidenciam, ainda, os racismos imbricados nessa condição de “ilegalidade”, quando o jovem migrante e os amigos são impedidos de entrar em supermercados, ainda que mostrem que têm dinheiro; quando se deparam com os olhares de reprovação de um vizinho ao serem abrigados no apartamento de Simon; ou, ainda, quando provocam uma investida da polícia no apartamento do professor francês frente à denúncia de que estaria abrigando imigrantes “ilegais”.

O filme evoca, a partir desses enfrentamentos, a dimensão criminalizadora que, no campo das experiências migratórias, tem cercado a construção e usos discursivos de termos como “ilegal”, para fazer referência a situações de permanência, em um país, de um imigrante sem regularização jurídica e, ao mesmo tempo, as resistências e lutas migratórias que se mobilizam na defesa de uma cidadania universal, a fim de assegurar aos migrantes o direito à livre circulação e residência, bem como o acesso a direitos sociais.

A criminalização da mobilidade humana se radicaliza, por fim, na impossibilidade de Bilal deixar o território francês rumo a Londres, expondo o desejo e necessidade humanos por mobilidade, por parte do jovem, e a solidariedade não sistêmica encarnada no comprometimento de Simon com o projeto migratório de Bilal. Solidariedade que, para Simon, materializa-se em um posicionamento a partir da descoberta de que a participação de Bilal em aulas de natação escondiam o projeto do jovem de cruzar o canal da Mancha para chegar à Inglaterra, situando o professor francês em um dilema ético ainda maior. Ou seja, decidir correr risco e participar também “clandestinamente” desse projeto, aceitando treinar Bilal e

consentindo que cruzasse o Canal da Mancha, mesmo depois de alertá-lo sobre os perigos que cercam uma travessia que dura dez horas ou mais em água gelada com a presença de grandes navios.

O posicionamento ético, encarnado na figura de Simon, frente a um sistema (trans)nacional que criminaliza e inviabiliza tanto a mobilidade humana, mesmo daqueles cidadãos em condições extremas de vulnerabilidade, quanto condena os que se solidarizam com os imigrantes e seguem lutando pelo direito à mobilidade, aparece sintetizado na frase enunciada por Simon na cena final do filme: “Eu tentei fazer ele desistir, mas não consegui”, diz Simon quando, em Londres, é também interpelado, por Mina, namorada de Simon, sobre porque havia permitido que Bilal empreendesse a travessia do Canal da Mancha, e, em certo sentido, sugerindo as implicações éticas de seu envolvimento na história migratória de Bilal. Simon ouve o questionamento em um bar da cidade de Londres, onde pede para encontrar Mina, depois de ter decidido viajar para transmitir pessoalmente a notícia da morte do namorado e entregar o anel que o jovem havia comprado a ela. Enquanto Mina conta, chorando, que o casamento arranjado por seu pai será em dez dias, Simon vê passar na televisão do bar um jogo de futebol com a equipe inglesa do Manchester United.



BOLÍVIA (2001)

Título original: Bolivia

Direção: Adrián Caetano

País: Argentina | Países Baixos

Idioma: Espanhol

SINOPSE:

Em busca de melhores condições de vida, o boliviano Freddy chega a Buenos Aires, surpreendido pela crise econômica. Juntamente com outros estrangeiros, como a paraguaia Rosa, torna-se “prisioneiro” de uma classe social sem expectativa de melhoras significativas.

Bolívia

Jobana Moya
Ruth Camacho

La película através del personaje principal Freddy en una narrativa a primera vista simple consigue mostrar los varios elementos de la compleja situación del inmigrante y su contexto de una forma sutil. Para conseguir captar todo lo que el director nos quiere mostrar es necesario poner nuestra atención en ese personaje que al igual que en la vida real sería invisible a

los ojos: porque los inmigrantes somos invisibles y sólo puede percibirnos quien logre vernos como seres humanos, entonces se le revelara el submundo en el cual vivimos.

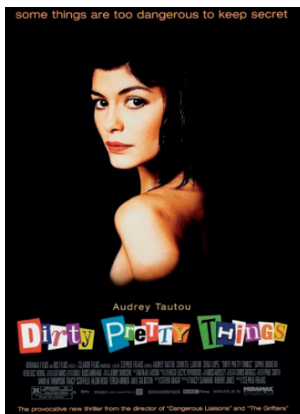
A lo largo del filme un sentimiento que nos acompaña es el de incertidumbre y miedo en relación al futuro de nuestro personaje que enfrenta la discriminación en el lugar que trabaja, el maltrato y persecución por parte de la policia, lejos de su pais y familia pierde referencias buscando fugarse de su dura realidad alcoholizandose y relacionandose con otra persona.

Y algo que los imigrantes sabemos por intuición es que debemos aceptar la humillación en el trabajo, en los espacios públicos porque si intentamos defendernos duras consecuencias nos esperan, porque la vida de un inmigrante poco vale, simpre podra substituirse por otra para explotarla de la misma manera.

En segundo plano tenemos el personaje de Rosa que por ser mujer e inmigrante (ya que los otros personajes saben que vive sola, sin familia y eso la deja más expuesta) la acosan en diferentes momentos. Es un personaje fuerte, protector y solidario; es joven reconoce , acepta la condición en la que se encuentra y da las respuestas que cree necesarias para sobrevivir; al igual que muchos imigrantes es infeliz en esa condición deseando volver a su tierra natal pero como muchos esta presa entre condiciones que imposibilitan su retorno.

Es una película que consigue hacer un corte de disección para mostrarnos con cuidado en los detalles una historia que se repite con miles de personajes interminablemente ensituaciones similares, porque los inmigrantes dónde

vamos cargamos mitos, como el que dice que “robamos los trabajos” “que conseguimos todo facilmente”, etc.



COISAS BELAS E SUJAS (2002)

Título original: Dirty Pretty Things

Diretor: Stephen Frears

País: Reino Unido

Idioma: Inglês | Somali | Espanhol |

Francês

SINOPSE:

Londres. Okwe, um nigeriano que trabalha como motorista de táxi de dia e à noite é o recepcionista de um pequeno hotel, e Senay, uma turca que trabalha no Baltic como camareira, estão em situações vulneráveis e descobrem um esquema de tráfico de órgãos envolvendo imigrantes.

Coisas belas e sujas

Pedro Russi
Delia Dutra

Em Londres, Okwe (Chiwetel Ejiofor), um nigeriano que trabalha como motorista de táxi clandestino de dia e à noite é o recepcionista de um pequeno hotel, onde uma noite encontra um coração humano em uma privada de um dos apartamentos. Pelo fato de não ter documentos que legalizem sua permanência no país, ele decide não denunciar à polícia o achado.

Okwe conhece Senay (Audrey Tautou), turca exilada em condição semelhante, que aguarda a resolução sobre seus documentos nas dependências de migração, e que trabalha no Baltic como camareira. Ambos estão em situações vulneráveis e descobrem um esquema de tráfico de órgãos envolvendo imigrantes, que trocam seus órgãos para obter passaportes.

Considerando essa sinopse do filme, podemos entender que a proposta dele vai além de apresentar, como eixo e trama, o tema migração-e-«venda» de órgãos. Nessa linha interpretativa, apontamos para alguns operadores de sentidos – além do explicitamente apresentado –, visando buscar aquilo que o filme provoca nas referências à migração e suas mazelas.

Dessa forma, o filme permite problematizar elementos que fazem da migração uma mercadoria provedora de órgãos humanos, como sustento de uma organização do tráfico. Mas, o sentido que isso propõe, é sustentado justamente na lógica capitalista, onde o sujeito se torna meramente peça de uma engrenagem. Os sujeitos são entendidos e disponibilizados como partes, como refis de outros corpos que merecem receber aquelas dilacerações corporais e simbólicas dos corpos migrantes. Seria possível utilizar a figura de Artaud e falar de um migrante sem corpo (“corpo sem órgãos”), que é disponibilizado como máquina de uma dinâmica capitalista (ethos de negócio), na qual o indivíduo deve cumprir a função de prover seus órgãos mesmo contra sua vontade, diante da fragilidade imposta pela documentação. Fala-se, então, do capitalismo dos corpos, algo que não só acontece no local onde se situam as cenas do filme.

Se aceitamos esse chamado de atenção, podemos reconhecer tais situações de abuso e vulnerabilidade (tráfico,

troca, venda, etc.) em espaços de refúgio/refugiados. Desse modo, os fatos podem ser detonadores de reflexões sobre isso, além do filme. O que estamos posicionando na discussão é a problematização frente às realidades vivenciadas pelos sujeitos como máquinas provedoras de órgãos. Os órgãos cumprem a função de um destino (um dever-ser) que parece estar plasmado nessa particularidade e funcionalidade migratória. Veja que nos deparamos com uma lógica de oferta e demanda. Nesse sentido, tal dinâmica acontece como relação de classe. Relação que – segundo o filme – somente acontece quando a oferta (“doador”) tem algo para dar à demanda. Trata-se de uma doação forçada (sacrifício) e da extirpação da individualidade apresentada no ato de “tirar o rim”.

Tal dimensão interpretativa necessita avançar, então, de uma questão de classe – que se sustenta na lógica de oferta e demanda. Podemos adentrar na lógica do biopoder como existência do domínio sobre o corpo do outro. Os abusos e tentativas de abuso sexual e de exploração no trabalho são indicadores que, encadeados, desatam os fios de algo intensamente abrumado para os migrantes. Na lógica do “Para que veio?”. E se veio para outro país, então é um corpo disponível para o consumidor mais astuto. Isso perpassa a trama e nos conduz a levantar questões para compreender atitudes fascistas, escondidas nas margens de status quo que se apresenta como ideal.

Há uma discussão proposta diante da falsa percepção das sociedades desenvolvidas como sendo automaticamente respeitadas do estrangeiro, do outro que invade e, sem bater, transpassa as fronteiras da Nação. Ao considerar esses operadores e índices, é possível entender o biopoder ali implantado, ou seja,

a vontade e potência de alguns ao decidir sobre o estado-corpo-ser do outro que está em situação atacável e governar sobre esse pária. Assistir ao filme e avançar nas leituras e pensamento destas relações, estabelecidas em um contexto específico, potencializa a compreensão e problematização desses operadores de sentidos que vimos mencionando.

A seguir propomos algumas leituras que, entendemos, podem fortalecer a análise do filme em si, assim como reflexões decorrentes dele. Algumas das leituras possibilitaram a realização desta exploração analítica ampla. Obras como “O local da cultura”, Homi BHABHA; “Reflexões sobre o exílio e outros ensaios”, Edward SAID; “Estranhos à nossa porta”, Zygmunt BAUMAN; “La doble ausencia. De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado” Abdelmalek SAYAD; “Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo”, Benedict ANDERSON; “Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos”, Saskia SASSEN; “Fronteras permeables. Migración laboral y movimientos de refugiados en América”, Patricia PESSAR; “Borderlands. La frontera. The new Mestiza” Gloria ANZALDÚA; “O governo dos vivos”, Michel Foucault. Esses materiais bibliográficos permitem prosseguir aprofundando as inferências diante de uma situação que extrapola o que midiaticamente se apresenta sobre a migração. Tais autores e autoras concedem outros operadores de sentidos e interpretativos. Desse modo, entendemos que o filme se torna um propulsor de outras e diversas entradas críticas, para discutir a migração além do que o politicamente correto e o dever-ser falam dela.



DHEEPAN – O REFÚGIO (2015)

Título original: Dheepan

Direção: Jacques Audiard

País: França

Idioma: Tamil | Francês | Inglês

SINOPSE:

Dheepan, Yalini e a órfã Illayaal não se conhecem, mas assumem identidades falsas para fugir do país em guerra, o Sri Lanka. Para se estabelecerem na França, eles precisam conviver como se fossem uma verdadeira família.

Dheepan

Sofia Zanforlin
Florence Dravet

O filme Dheepan – o refúgio, de 2015, vencedor da Palma de ouro no Festival de Cannes, é dirigido pelo cineasta francês Jacques Audiard. Trata-se de um thriller político sobre o exílio na França de três personagens tâmeis do Sri Lanka.

A personagem Dheepan (Anthonythasan Jesuthasan) teria combatido nas fileiras dos Tigres da Libertação do Eelam Tâmil (LITTE), movimento separatista cujo objetivo era a criação de um estado independente representativo da

minoria étnica Tamil, concentrada nas regiões norte e leste do país e praticante do hinduísmo. Os Tâmeis se declaravam desfavorecidos das decisões políticas e sociais pela maioria étnica cingalesa, praticante do budismo, que teria sido favorecida à condução do poder no período pós-colonial, iniciado com a independência do país do Reino Unido, em 1948. A guerra civil conduzida pelo LITTE e o governo central do Sri Lanka durou 26 anos e foi oficialmente finalizada em 2009. O conflito no Sri Lanka foi um dos mais longos do período pós-colonial e o país figura como um dos que mais produziu refugiados e migrantes forçados. Segundo relatórios, a escala de deslocados do Sri Lanka é algo em torno de 700 mil deslocados internos e outros 700 mil emigrados pelo mundo durante os mais de 20 anos de conflito.⁹

Buscando um meio de sair do país, Dheepan encontrou em um campo de refugiados Yalini (Kalieaswari Srinivasan), uma mulher jovem e sem filhos, que se dispõe a passar-se por sua esposa. Por sua vez, Yalini encontra uma menina de 9 anos, Illayaal (Claudine Vinasithamby), a fim de constituir uma família com as características correspondentes aos passaportes que Dheepan conseguiu. Com isso, poderão convencer as autoridades da ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados) e os serviços de imigração francesa a aceitá-los como refugiados. Durante a entrevista na França, Dheepan apresenta um discurso ensaiado para aceitação do asilo pelo representante do governo francês.

⁹ Para mais dados acessar: <<http://www.forcedmigration.org/research-resources/expert-guides/sri-lanka/fmo032.pdf>>.

Nestes dois momentos, o filme dialoga com a realidade das estratégias utilizadas por diversos migrantes forçados para negociar as regras dos países onde solicitam refúgio: o uso dos passaportes falsos, a encenação dos laços familiares e o discurso montado por Dheepan, repetido por outros solicitantes nas mesmas condições na entrevista para refúgio já na França. A alegada evidência de violação de direitos humanos, a constatação de uma guerra civil, neste caso, rivaliza com as restrições cada vez mais severas no escrutínio dos solicitantes. Alguns autores sugerem pensar o refúgio como estratégia para ser aceito (FASSIN, 2001), e o relato do solicitante durante a entrevista passa a se configurar como parte de uma tática, já que o discurso é também luta pelo poder e sua história de vida evidenciaria o embate com o sistema que se quer “burlar”. Para Agamben, “não existe nenhuma norma que seja aplicável ao caos” (2002, p. 24), passível, portanto, de novas formas de negociação, em que o parâmetro possível seja o próprio direito à vida. Desta maneira, as estratégias podem ser mais reveladoras de uma verdade, do que propriamente serem desconsideradas pelo filtro moral da autenticidade.

Na França, como refugiado, Dheepan consegue um emprego como zelador de um prédio onde a família irá morar, em um conjunto habitacional para pessoas de baixa renda, na periferia de Paris. Yalini também encontra um emprego como cuidadora de um senhor afásico. Os salários, baixos para o nível de vida médio na França, parecem brilhar aos olhos dos dois. A menina, Illayaal é recebida na escola pública do bairro e logo passará de uma turma de adaptação para migrantes para uma turma regular, mostrando, assim, sua rápida assimilação e inserção no idioma.

Pouco a pouco, os refugiados tomam posse do lugar onde o destino os conduziu. Adivinha-se que a docilidade de Dheepan esconde tanto as dores de uma guerra como sua obsessão por uma vida pacífica. Já Yalini não suporta com tanta tranquilidade a nova situação. Seu sonho está na Inglaterra e ela não se deixa enganar pela ilusão de ter encontrado uma “nova família”.

O bairro onde moram é palco de guerras de gangues e tráfico de drogas. O prédio da frente é ocupado por traficantes que montam guarda o dia inteiro e impõem sua lei a todos os habitantes. Logo, Yalini descobre que o filho do senhor afásico onde é empregada, Brahim (Vincent Rottiers), por quem inicialmente se afeiçoa e com quem tenta estabelecer um diálogo, é um dos responsáveis pelo tráfico na região. Gradativamente, a tensão ganha a vida de Dheepan e Yalini. A violência paira novamente em suas vidas.

O ritmo da narrativa muda quando, um dia, Dheepan determina com seu carrinho de tinta branca a fronteira de sua zona de paz, desafiando o poder armado da gangue. É aí que o thriller se instala, com um estouro de violência em tom épico e pouco plausível. Passa-se de um realismo sensível na narração da inserção na sociedade que as acolhe, dos afetos que passam a ser construídos entre as personagens, para um tom épico em que Dheepan se transforma em herói mítico.

“Cela m’aurait gêné que le réalisme revienne. Pour moi ce film est une épopée. Dheepan est un cousin d’Ulysse. La fin du film, c’est son retour à Ithaque.”¹⁰, declara Jacques Audiard em uma entrevista ao *Avant-Scène Cinéma* (2015).

¹⁰ “Isso teria me incomodado se o realismo voltasse. Para mim, o filme é uma epopeia. Dheepan é primo de Ulisses. O fim do filme é seu retorno a Ítaca” (tradução nossa).

Esta afirmação do cineasta também pode constituir uma justificativa para o fim do filme, um tanto controverso. De fato, uma vez vencida a batalha que opôs Dheepan aos traficantes do bairro, uma cena final idílica se apresenta aos olhos do espectador: Dheepan segura um bebê ao colo, que logo se revela ser filho dele com Yalini. Ambos estão em uma casa de um bairro residencial tradicional da Inglaterra. Com sorrisos felizes no rosto se dirigem para um jardim ensolarado onde convivem ingleses e tâmeis, supõe-se, entre os quais a jovem Illayaal e aquela que se adivinha ser a irmã de Yalini, uma tâmil do Sri-Lanka casada com um inglês e bem-sucedida.

Parte da crítica francesa reagiu mal a esta cena final, que parece estabelecer uma comparação entre dois modelos de acolhimento de migrantes – um modelo francês integracionista falho, em que os migrantes são recebidos com subempregos e mal acomodados em bairros pobres abandonados pelas autoridades, e outro, o inglês, conhecido tradicionalmente como multiculturalista, aparentemente idílico, em que os estrangeiros estariam perfeitamente integrados, vivendo em harmonia uma relação de igualdade com ingleses. Ora, sabemos que não há modelo ideal, que o problema do acolhimento de migrantes não está resolvido em nenhuma parte do mundo. E mais: segundo a crítica, não seria justo apresentar as periferias francesas em tal estado de abandono por parte das autoridades do país.

Segundo afirmação do próprio diretor, o filme não tem pretensões de crítica social nem de realismo; trata-se de uma epopeia, de uma narrativa mítica. E toda narrativa mítica

possui um mito de felicidade ideal. No entanto, sublinhamos que o filme termina com uma escolha política, ainda que idealizada e não assumida: a volta a Ítaca de um herói que reconstrói a família perdida na guerra, em uma cena idílica adornada por uma trilha sonora de background redentora, vivendo feliz e em paz, ironicamente, em um dos países que menos acolhem refugiados na atualidade, a Inglaterra.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FASSIN, D. The Biopolitics of Otherness: Undocumented Foreigners and Racial Discrimination in French Public Debate. *Anthropology Today*, Vol. 17, No. 1 (Feb., 2001), pp. 3-7.



ELENA (2012)

Título original: Elena

Direção: Petra Costa

País: Brasil | EUA

Idiomas: Português | Inglês

SINOPSE:

Documentário baseado na vida da atriz Elena Andrade, realizado pela irmã Petra Costa. Com o mesmo sonho da mãe – ser atriz de cinema – Elena viaja para Nova York. Petra refaz a viagem da irmã, compartilhando sensações, por intermédio de imagens afetivas. “Pouco a pouco, as dores viram água, viram memória”, diz a diretora.

Elena

Aline Vaz

Petra Costa realizou seu primeiro curta-metragem *Olhos de Ressaca*¹¹, em 2009, cujo título faz referência a Machado

¹¹ Sinopse oficial do filme: “Vera e Gabriel estão casados há sessenta anos. Em *Olhos de Ressaca* eles divagam acerca da própria história: os primeiros flertes, o nascimento dos filhos, a vida e o envelhecer. Neste re-memorar, imagens de arquivo familiar se confundem com imagens do presente, tecendo um universo afetivo e onírico. Através de impressões e relatos o filme sugere um diário pessoal e existencial acerca do amor e da morte”. (Fonte: <www.elenafilme.com>).

de Assis, evocando o mar: ameaçador e sedutor. Se no curta-metragem *Petra* Costa era a cineasta observadora, neta de Vera e Gabriel, em seu segundo documentário, *Elena*¹² (2012), ela é também a personagem, a irmã caçula: figura dramática em trânsito que se constitui entre as memórias presentificadas em imagens, sons e reflexos de luzes, como quando olhamos do fundo do mar – um raio de luz refratado na passagem do ar para água, que cria espectros de acordo com o movimento marítimo, explica Ismail Xavier em conversa no CINUSP¹³, atentando para o filme que segue uma cronologia, mas que não a tem como determinante, pois há um ir e vir, como ondas que vão se constituindo de memórias e elaboração da dor que sempre retorna, em um processo de repetição do trauma.

Assim, Petra Costa transpõe para a tela deslocamentos além de físicos: no trânsito migratório para Nova York, inscrevem-se deslocamentos afetivos. Como indica Jacques Rancière (2010) a respeito do documentário, compreende-se

¹² Sinopse oficial do filme: “Elena viaja para Nova York com o mesmo sonho da mãe: ser atriz de cinema. Deixa para trás uma infância passada na clandestinidade dos anos de ditadura militar e deixa Petra, a irmã de 7 anos. Duas décadas mais tarde, Petra também se torna atriz e embarca para Nova York em busca de Elena. Tem apenas pistas: filmes caseiros, recortes de jornal, diários e cartas. A todo momento Petra espera encontrar Elena caminhando pelas ruas com uma blusa de seda. Pega o trem que Elena pegou, bate na porta de seus amigos, percorre seus caminhos e acaba descobrindo Elena em um lugar inesperado. Aos poucos, os traços das duas irmãs se confundem, já não se sabe quem é uma, quem é a outra. A mãe presente. Petra decifra. Agora que finalmente encontrou Elena, Petra precisa deixá-la partir”. (Fonte: <www.elenafilme.com>).

¹³ Debate mediado pela professora Esther Hamburger (ECA-USP), com a presença da diretora Petra Costa, da roteirista Carolina Ziskind e do professor Ismail Xavier. Realizado em 02 de julho de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YuVdU89oAN0>>.

que Petra vai além do espaço da verossimilhança da poética aristotélica – o espaço da objetividade é ocupado pela poética dos signos –, com formas enunciativas e níveis de significações além da busca concreta, como elucida a roteirista Carolina Ziskind, também em ocasião do CINUSP, registrando uma busca interna, que foge dos fatos “quando e onde”. Partindo dos termos de Martin Heidegger (1979), pressupõe-se que a narrativa “demora-se em Elena”, conduzindo “o habitar Elena”, em uma apropriação e compreensão de seus conflitos – sensações que segundo a roteirista habitariam todas as mulheres. Ou seja, a opção ficcional vai além de uma morte real, documentada; é também sobre como nos apropriamos das Elenas que habitam dentro de nós, em um clímax que sugere ser a morte da primogênita, mas se revela nos caminhos de Petra: na sua opção pela vida.

No deslocamento afetivo, não se anula o deslocamento físico – Petra faz um movimento migratório em dois momentos, viaja para Nova York pela primeira vez na infância, com a mãe e a irmã, um deslocamento que traria perdas e traumas, e pela segunda vez para viver um momento interrompido na vida de Elena, para estudar teatro, para ser atriz como a irmã. Esperando encontrar memórias pelas ruas de Nova York, este encontro se dá no anonimato da multidão, em que a ausência é preenchida pelo movimento da cidade.¹⁴

¹⁴ Jens Andersmann (2015, p. 190) observa a respeito do ‘documentário pós-memória’, que ao buscar falar de ausentes sem falar pelos ausentes – analisando os filmes *Papá Iván* (Maria Inés Roqué; 2000) *Los Rubios* (Albertina Carri; 2003) e *M* (Nicolás Prividera; 2007), pertencentes ao Novo Cinema Argentino – o estado de memória ressignifica a cidade num movimento territorial em que o sujeito está desarraigado e à deriva, mas também ativo e combativo, características que nos remete, aqui, à narrativa do documentário brasileiro, *Elena*.

Na apropriação das paisagens urbanas, nos espectros da cidade, Petra tem uma “identidade descentrada”¹⁵, começa a perder-se em Elena, ao passo em que se perde na cidade – um risco urbano que, para Massimo Canevacci (1993), proporciona o habitar: Petra habita a irmã, enquanto perde-se em Elena, habita o espaço urbano, enquanto perde-se em Nova York, “uma experiência de completa consonância entre o nosso corpo e o corpo da Terra. Entre eu e o outro. Não importa se o outro é uma paisagem, algo ou alguém amado, uma casa ou um ato” (JACKSON, 1995, p. 110).

Neste movimento, nota-se que “partindo da proposta de um cinema-mundo, não se trata de discutir apenas os efeitos da globalização no cinema (...), mas de como este cria, reinventa um mundo, como pode criar uma comunidade de imagens, de pessoas dispersas em vários lugares (LOPES, 2012, p. 93). O filme de Petra Costa é mais que uma representação das idas e vindas entre o Brasil e o sonho americano, “não se trata de representar o mundo, mas de buscar habitá-lo” (Ibid., p. 89). Se, na primeira viagem, Petra é a espectadora do sonho interrompido de Elena, no retorno à Nova York sonha com e como a irmã, sonha em ser atriz, encena Ofélia – encena com a morte. Petra Costa sente a vida por meio da identificação com a crise existencial de Elena, legitimando a história da irmã, a sua história/narrativa, por intermédio de Gaston Bachelard (*A água e os sonhos*) e Ofélia de Shakespeare (*Hamlet*).

¹⁵ Segundo Stuart Hall (2006, p. 08-09), “as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas (...) estão também mudando nossas identidades pessoais (...). Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito”.

Em especial, a obra *A água e os sonhos* (1998) foi objeto de pesquisa de Petra Costa e de Carolina Ziskind. Antes e durante a roteirização do filme, sentiu-se esta necessidade, pois, coincidentemente, todas as memórias e sonhos de Petra com Elena traziam o elemento da água. Criando um paralelo com o estar em trânsito de Petra, trânsito de memórias, trânsito entre países, existe a relação com a água, que para Bachelard é um elemento transitório, atrelado às mortes cotidianas. Esta água, assim, como as personagens do filme – Ofélias – liga-se à feminilidade e à morte: Elena diz que dança com a lua, remetendo ao “complexo de Ofélia” (BACHELARD, 1998, p. 90) – a união da lua e das ondas.

Desse modo, apresentam-se duas irmãs: a primeira, filha de guerrilheiros, nascida em meio ao golpe militar, que cresce clandestina – questiona-se como a clandestinidade ficara em sua memória e em seu corpo; e a segunda, filha da agora jornalista e do então político, que nasce nos anos 80, no tempo da abertura, em que a família sai da clandestinidade. Ao passo em que as irmãs se contrapõem – a mais velha e a caçula, aquela que se exila e aquela que se insere, a morta e a viva –, elas são confundidas pelas imagens, pelas vidas em Nova York, pois “(...) o que há de mais subjetivo – o sentimento – infiltrou-se no que de mais objetivo há: uma imagem fotográfica, uma máquina” (MORIN, 1983, p. 171). Assim, no mundo de Petra, em seu cinema, as suas “memórias inconsoláveis”, memórias de Elena, são elementos fílmicos, que não morrem, mas que vivem em todas as exibições da sala escura, subjetivando as relações de afetos e identidades deslocadas na materialização das imagens.

REFERÊNCIAS

ANDERMANN, Jens. Nuevo cine argentino. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CANEVACCI, Massimo. A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Editora TupyKurumin, 2006.

HEIDEGGER, Martin. Os Pensadores: Martin Heidegger - Conferências e Escritos Filosóficos. Tradução. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural: 1979.

JACKSON, Michael. At home in the world. Durham: Duke University Press, 1995.

LOPES, Denilson. No coração do mundo: paisagens transculturais. Rio Janeiro: Rocco, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A Ficção Documental: Marker e a ficção da memória. In: ARTE & ENSAIOS REVISTA DO PPG/UFRJ, n. 21, 2010.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: Ismail Xavier (Org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

VIDEOGRAFIA

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil. 2012. 82 min. (DVD)

OLHOS de Ressaca. Direção: Petra Costa. Brasil. 20 min. Disponível: <https://player.vimeo.com/video/48556629>. Acesso em: 28 dez. 2016.

XAVIER, ISMAIL. CINUSP. São Paulo: USP. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=YuVdU89oAN0>. Acesso em: 03 jan. 2017.

ZISKIND, Carolina. CINUSP. São Paulo: USP. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=YuVdU89oAN0>. Acesso em: 03 jan. 2017.



EN LA PUTA VIDA (2001)

Título original: En la puta vida

Direção: Beatriz Flores Silva

País: Uruguai | Argentina | Cuba |

Espanha | Bélgica

Idioma: Espanhol

SINOPSE:

Elisa sonha em abrir seu salão de cabeleireiro em um bairro nobre de Montevideú. Depois de algumas decepções e brigas com a mãe, abandona sua casa. Apaixonada por um cafetão, como imigrante ilegal, acaba trabalhando como prostituta, explorada pelo amante e confrontada por travestis brasileiras, que ocupam as calçadas de Barcelona.

En la puta vida

Natália Ledur Alles

O filme uruguaio *En la puta vida*, dirigido por Beatriz Flores Silva, relata a história de Elisa, jovem uruguaia que vive em Montevideú e possui o sonho de abrir um salão de beleza com sua amiga Lulu. Ao romper com seu amante, que também era seu chefe em um restaurante, Elisa começa a trabalhar como prostituta, com o intuito de conseguir o

dinheiro necessário para iniciar seu negócio e sustentar seus dois filhos. Em seu novo local de trabalho, ela conhece e se apaixona por Plácido, um cafetão que também atua em Barcelona, e decide acompanhá-lo à Europa – juntamente com Lulu – para ampliar seus rendimentos. Seus filhos ficam em Montevideu com uma cuidadora contratada por Plácido.

Já na chegada a Barcelona, Elisa é interrogada pelos fiscais da imigração, mas consegue entrar no país. Embora ela e Lulu estranhem as regras de trabalho impostas por Plácido e não gostem do local de prostituição, em que trabalhadoras do sexo disputam agressivamente o ponto, os primeiros momentos são de alegria para a protagonista da história, pois ela acompanha o cafetão em uma viagem, conhece pessoas importantes e acredita que ele pretende se casar com ela. Desde o início, porém, Plácido recolhe os passaportes – falsos – das duas imigrantes, exige que entreguem todo o dinheiro que arrecadam a ele, as proíbe de conversar com as companheiras de atividade, controla se passam algum tempo fora do ponto e se envolve em constantes disputas acerca do território, especialmente com travestis brasileiras. Com o desenrolar da história, Elisa percebe que, apesar de trabalharem constantemente, ela e a amiga não estão conseguindo juntar dinheiro para o projeto do salão de beleza. Após confrontar o namorado/cafetão, é agredida fisicamente e a relação deles muda. Junto com Lulu, Elisa deseja voltar ao Uruguai.

O filme apresenta questões interessantes para refletirmos acerca das representações circulantes sobre a prostituição e sobre o mercado transnacional do sexo.

Primeiramente, o início de Elisa na atividade de profissional do sexo se dá após uma briga com a mãe e o rompimento do relacionamento com o amante/patrão, de modo que, ao encontrar-se sem emprego e sem apoio familiar, é levada pela amiga para atuar como prostituta. Mesmo que o filme não retrate essa decisão como sendo origem de sofrimento para a personagem e não a apresente realizando questionamentos moralizantes em nenhum momento, pode-se pensar na representação da entrada de Elisa na prostituição como um reforço da ideia de que a atividade seria a “última” opção para mulheres pobres, e não uma alternativa que poder ser avaliada por determinadas pessoas como melhor do que diversas outras ocupações (JULIANO, 2002)¹⁶. Apesar disso, a concepção de que a prostituição é um trabalho é reforçada pela seguinte resposta da protagonista a outra personagem: “yo no soy puta, trabajo de puta”.

O processo de ida e chegada a Barcelona apresentado pela obra também suscita observações relevantes, pois retrata a construção de um projeto migratório por parte de Elisa que envolve a participação no mercado transnacional do sexo. Ao saber que Plácido, seu interesse afetivo, possui um negócio de prostituição na cidade espanhola, Elisa insiste para que ele a leve para viver na Europa, com o objetivo de aumentar sua renda. Embora Plácido afirme uma possibilidade de alta remuneração que de fato não ocorre e o processo de migração se dê através de documentos irregulares, Elisa e Lulu não são obrigadas ou pressionadas a migrar e tampouco saem do país

¹⁶ JULIANO, Dolores. La prostitución: el espejo oscuro. Barcelona: Icaria Editorial, 2002.

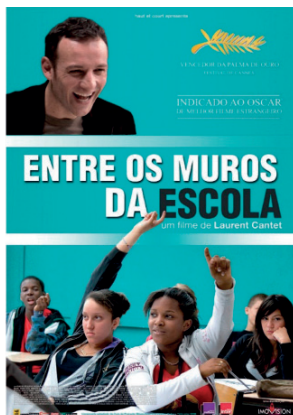
desconhecendo que trabalharão como prostitutas. Nesse sentido, o filme corrobora o entendimento de pesquisadoras e de representantes do feminismo transnacional, que compreendem a realização de trabalho sexual no exterior como parte de projetos migratórios e possibilidades laborais a que as mulheres se dedicam voluntária ou conscientemente, de acordo com parâmetros culturais, nacionais ou internacionais específicos (KEMPADOO, 2005).¹⁷

Apesar de evidenciar o desejo de Elisa de atuar como prostituta no exterior, a obra constrói tanto a personagem principal quanto sua amiga Lulu como mulheres ingênuas, que chegam à Espanha com expectativas de conquistar muito dinheiro, mas se encontram totalmente dependentes de Plácido, que é responsável pela documentação para saída do Uruguai e entrada na Espanha, pela moradia, local de trabalho e por guardar os rendimentos obtidos pelas duas. As prostitutas demoram a perceber a situação de escravidão, de falta de autonomia e de impossibilidade de retorno ao país de origem pela falta de condições financeiras e de documentação. Também esse aspecto do filme pode ser relacionado a pesquisas realizadas ou citadas por Kamala Kempadoo (2005), que revelam que a maioria das pessoas consideradas “traficadas” demonstra a vontade de migrar, e grande parte delas evidencia estar consciente de que a migração envolve algum tipo de trabalho de natureza sexual. O que muitas vezes as pessoas envolvidas com redes de tráfico de seres humanos não sabem são os perigos

¹⁷ KEMPADOO, Kamala. Mudando o debate sobre tráfico de mulheres. Cadernos Pagu, n. 25. Campinas, jul./dez. 2005, pp. 55-78.

existentes nas rotas de migração, as condições e tipos de trabalho na chegada ao local de destino, os altos custos do deslocamento migratório, o elevado nível de dependência dos recrutadores/agenciadores no percurso de migração, os riscos envolvendo a saúde, o tempo de duração do trabalho a ser exercido. Por vezes, também desconhecem as leis migratórias e criminais nos países de migração e a possibilidade de que venham a ser consideradas criminosas e detidas por não possuírem documentos que regulamentem sua permanência no exterior.

A história apresentada por *En mi puta vida* é significativa para refletirmos acerca das compreensões sobre prostituição, migração e tráfico de pessoas porque, na quase totalidade do filme, não reforça estereótipos que apresentam o trabalho sexual em si como causador de sofrimentos, visto que as personagens não parecem desgostar de sua atividade, mas, sim, das condições exploratórias em que ela se dá em Barcelona. Por outro lado, o roteiro fortalece a associação entre a migração para atuação no mercado transnacional do sexo e o tráfico de seres humanos, o que colabora para a estigmatização das migrantes que se dedicam à prostituição ao representá-las como vítimas passivas que não possuem protagonismo em suas decisões e em seus projetos de migração.



ENTRE OS MUROS DA ESCOLA

Título original: Entre les murs

Direção: Laurent Cantet

País: França

Idioma: Francês | Bambara | Espanhol

SINOPSE:

Na periferia de Paris, François Marin leciona aulas de língua francesa para um grupo de filhos de imigrantes, em uma escola de ensino médio. Vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, baseado no livro do professor François Bégaudeau, Entre os muros da escola beira o documentário e a ficção.

Entre os muros da escola

Sofia Cavalcanti Zanforlin

Boubacar, Chérif, Esmeralda, Souleymane, Khoubah, Burak e Wei são alguns dos alunos de uma escola da periferia de Paris, e o retrato de uma França atual: uma miscelânea de origens diversas que quebram com o que é comumente esperado e o que se considera representativo de uma identidade francesa. Esse contraste pode ser sentido na

primeira cena do filme *Entre os Muros da Escola*, de Laurent Cantet, em que se mostra a sala dos professores, onde estão reunidos para mais um semestre letivo, que dessa vez atendem por nomes como Patrick, Pierre, Anne e o professor que protagonizará o filme, François.

Ao decidir retratar o cotidiano de uma escola da periferia de Paris, o filme passa a revelar a complexidade do tecido social que compõe a França contemporânea e acaba por colocar em xeque o predomínio da noção universalista e assimilacionista do ideário cultural francês, em que o pertencimento é atrelado ao reconhecimento dos valores da nação, onde se faz necessário abdicar da cultura identitária original e abraçar os traços e costumes locais. Será francês todo aquele que passe a viver e comungar das características dessa nação, falando e escrevendo com perfeição o seu idioma, deixando de lado as peculiaridades culturais que remetem a um passado identitário abdicado em favor de uma república laica, porém, repleta de signos próprios de um ocidentalismo eurocentrista. Nesse caminho, a ideia de diversidade arrisca-se a ser suplantada em favor da acomodação das diferenças.

No entanto, o que o filme retrata é a miríade identitária dos alunos em sala de aula, permeada de tensões e negociando pertencimentos a partir de seus históricos pós-coloniais, detonados pela história e pela experiência de imigrantes dos seus pais e a partir do contato com a cultura de origem.

Estas tensões surgem logo nos primeiros momentos do filme, quando os alunos contestam a escolha do professor por um nome francês para ilustrar exemplos em sala: “– E por que você sempre coloca nomes franceses?”, pergunta a aluna

Esmeralda. “– Você não é francesa?”, questiona François. Ao que ela responde: “– Não. Sou, mas não tenho orgulho de ser”. Contemporiza o professor: “– Escolher os nomes em função das origens de cada aluno é impossível”.

Esta será a primeira dentre outras discussões que giram em torno do idioma. Em outro momento, a discussão vai se dar por meio da contestação da conjugação de tempos verbais, considerados não coloquiais, o que refletiria o pertencimento a uma determinada classe social ou a um nível cultural, classificados pelos alunos como esnobe, burguês e, fundamentalmente, francês. Na verdade, a um típico específico de ser francês: o não migrante, branco, cristão. Modelo que, nesse universo de uma escola da periferia parisiense, parece estar longe e datado.

Esses debates são reveladores das consequências simbólicas, de tensão e a partir de sua normatização gramatical (tal como ensinada na escola) e pelo seu uso corrente, cotidiano e atual, em conjugação com as corruptelas inevitáveis pelo contato e por sua transformação no momento de encontro com outras culturas e, portanto, com outros códigos linguísticos. O idioma francês é contestado, mas, novamente, é contra a concepção universalista que vigorou nas ciências sociais francesas (ver CUCHE, 2002), na sua forma de lidar com a imigração, de trabalhar o pertencimento, que os alunos se rebelam nas suas discussões. Há uma tomada de posição contrária a esse ideário, na qual a assimilação é negada em favor de uma interculturalidade assumida, em que o campeonato de futebol da África passa a ser vivido com paixão e proximidade, talvez até maior do

que as disputas esportivas locais. Dessa forma, reivindica-se uma consciência de pluralidade e de pertencimentos múltiplos, em que a marginalidade, a fronteira, coloca-se como realidade possível. O filme dá a temperatura de como se instalam sobre fracas bases a relação entre a França e suas colônias do passado, e de como são compostas por mágoas e ressentimentos a vinda e a presença desses novos atores no cenário da França contemporânea.

O filme pode ser apresentado pela relação professor-aluno, dos conflitos entre autoridade, hierarquia e subordinação. Diversos episódios ilustram e são representados a partir da generalidade e sutileza que permeia essa relação. Em uma cena em que o diretor da escola entra para apresentar à classe um novo aluno (Carl, de origem antilhana) e pede aos alunos que se levantem, avisa: “Quero lembrar que isso é apenas uma forma de cumprimentar adultos. Não um sinal de submissão, nem de humilhação”. Tem-se aí uma amostra da tensão que percorre a relação e a construção de uma hierarquia que necessita de explicações contínuas para a sua instalação. Assim como em outros episódios que a autoridade do professor François é desafiada, até mesmo ridicularizada, em um teste permanente de seus limites, construindo um cenário de conflito iminente.

No entanto, ainda que se trate da relação em sala de aula, do conflito entre professor e adolescentes, as querelas surgem sempre em torno de uma afirmação identitária sensível, mal resolvida e frágil: na disputa por uma língua ou por um nome que confronta, na realidade, passado e presente, entre uma França velha e nostálgica e uma outra

França transformada por uma nova mistura, que passará decisivamente por sua nova constituição cultural, religiosa e étnica. A tensão será permanente entre a identidade dos pais, dos alunos – filhos de uma segunda geração de migrantes – e o estereótipo de “ser francês”, com o qual eles estão longe de se identificar.

A direção impressa por Laurent Cantet parece querer tensionar ao máximo a ideia de estarmos constantemente lidando com limites e fronteiras cada vez mais frágeis e difíceis de serem entendidas. O filme é de ficção, mas a linguagem se assemelha a do documentário, no momento em que se opta pelos nomes verdadeiros dos atores nas personagens, e por sabermos que se trata de um professor de fato, com uma real experiência de sala de aula. Realizado com baixo custo, a direção de Cantet se afirma por meio de planos-sequência reflexivos, da câmara que permanece distante nas cenas do pátio e onde a proximidade se dá apenas entre os “muros” da sala de aula.

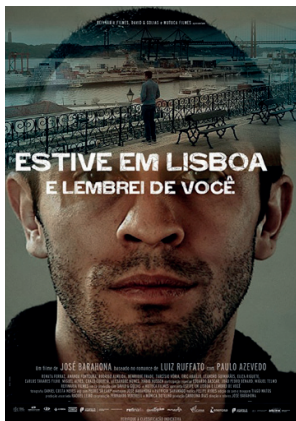
Além de ser o ator principal do filme, o professor François Begaudeau é também autor do livro que deu origem ao roteiro. E assim também acontece com todo o elenco, formado por estudantes reais, usando seus nomes verdadeiros: os alunos foram selecionados em ateliês de improvisação realizados pelo diretor no colégio François Dolto, onde também acontece a filmagem.

O clímax no filme é atingido quando o professor François perde o controle ao insinuar que o comportamento de duas alunas no conselho de classe se assemelhava ao de “vagabundas”. O comentário dá origem a uma sequência de

acontecimentos que vão culminar com a saída intempestiva do aluno Souleymane, representado como problemático desde o início do filme. O episódio conclui-se com a expulsão do aluno da escola, não sem antes passar pela reunião do conselho de classe para que apresente a sua “defesa”. O aluno é acompanhado da sua mãe, originária do Mali e não-francófona. O filme lida também com outra faceta das migrações atuais: a possibilidade de saída do aluno chinês Wei, cuja mãe havia sido presa e deportada pela polícia de imigração, por estar indocumentada. O filme termina junto com a conclusão do ano letivo. No entanto, sem apresentar nenhuma “conclusão”, ou sem apontar nenhum senso de “moral da história”.

REFERÊNCIAS

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas Ciências Sociais. Bauru: EDUSC, 2002.



ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ (2015)

Título original: Estive em Lisboa e lembrei de você

Direção: José Barahona

País: Brasil | Portugal

Idioma: Português

SINOPSE:

O fim de um casamento frustrado, a perda do emprego e a falta de contato com o filho, motivam o brasileiro Sérgio de Souza Sampaio a partir para Lisboa, Portugal. Sonhando em acumular dinheiro, para voltar ao Brasil e viver de renda, Sérgio é confrontado com uma difícil realidade migratória.

Estive em Lisboa e Lembrei de Você

Isabel Ferin Cunha

O filme *Estive em Lisboa e Lembrei de Você*, dirigido pelo cineasta português radicado no Brasil José Barahona, conta a história do mineiro de Cataguazes, Sérgio, que imigra para Lisboa. O filme, baseado no romance de Luís Ruffato, reporta-se ao ano de 2005, é ambientado na cidade de Cataguazes e em Lisboa, foi estreado em 2016 e tem a duração de 2 horas.

Sérgio é um jovem de classe média baixa que vive e trabalha na sua cidade, onde desfruta de uma vida simples e mantém contatos e amizades com seus conterrâneos. O protagonista possui como bem mais valioso uma motocicleta e vive com a mãe, que lhe dá frequentemente conselhos, até o momento em que conhece e se apaixona por uma moça e resolve se casar. Logo em seguida têm um filho e a moça entra em depressão, enlouquecendo. A partir deste momento, e dado que a família da mulher que tem mais posses lhe retira a guarda do filho, Sérgio resolve imigrar. Esta tomada de decisão do protagonista é acompanhada de diversas situações – conversas no bar ou com pessoas que tiveram experiências de migração – em que se enunciam as vantagens e as desvantagens da decisão. Os amigos de Sérgio, e o próprio, falam em Portugal como um país de oportunidades capazes de enriquecer um trabalhador, pois tem muito trabalho, muitas obras, salários em euros (estava-se no ano de 2005, antes da crise de 2011) e proximidade cultural com o Brasil. Quem tem experiência e angaria os imigrantes, dá uma outra imagem da imigração ao referir uma vida “dura”, a necessidade de ter muita resistência para vencer os desafios da imigração e, sobretudo, porque a “Europa não gosta de ser invadida” e os portugueses foram colonizadores. Os sonhos e a realidade da migração entram, deste modo, em confronto pela voz dos diversos protagonistas.

Na ambientação do filme em Cataguazes, as imagens da cidade são claras, iluminadas, as ruas e as pessoas nítidas, a alegria está presente na convivência entre todos os habitantes que se entrelaçam e partilham o cotidiano.

A chegada de Sérgio a Lisboa inicia a segunda parte do filme. Desde a chegada ao aeroporto até ao desfecho da história, tudo é escuro, cinzento, desfocado, frio, insensível e desumano. As relações entre as pessoas, mesmo quando se aproximam e contam as suas histórias de vida e de emigração, são assépticas, sem calor humano. Sérgio não percebe a frieza dos portugueses e admira-se quando encontra, numa pensão barata do centro de Lisboa, outros emigrantes angolanos, muçulmanos, etc. Conhece as dificuldades de todos e até de um português que regressou do Brasil e é conhecido por “brasileiro”. Conseguir trabalho não é fácil e é o encontro com outro brasileiro, há mais tempo em Portugal, que lhe dá entrada no mundo dos serviços: empregado em um restaurante. Mas para que seja possível trabalhar em Portugal, onde os documentos do Brasil não são válidos, é necessário ir ao Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF) com um contrato provisório de trabalho e solicitar a documentação provisória de residência.

Em 2004, criou-se em Portugal os Centros Nacionais de Apoio aos Imigrantes (CNAI), para evitar as filas, o tempo de espera e outros obstáculos burocráticos que faziam os emigrantes perder muito tempo e desistir, levando-os a situações de clandestinidade. Os acordos de 2003, com o então governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva, permitiram a legalização de cerca de 15 mil emigrantes ilegais. Em 2005, existiam 31.353 brasileiros com residência legal e 39.961 com autorização de permanência, num total de 71.314. Em 2016, os brasileiros são a maior comunidade em Portugal (82.590), seguido dos cabo-verdianos (38.674)

e ucranianos (35.779). É em Lisboa que se encontra a maior parte dos emigrantes brasileiros.

O cotidiano da emigração é só trabalho, como refere Rodolfo, amigo conterrâneo de Sérgio. Trabalha-se para pagar as contas no final do mês, pouco mais se consegue, pois, como ele relata, acaba-se por ajudar a família no Brasil e volta tudo ao começo. Mas voltar, é difícil... é reconhecer o fim do sonho e enfrentar outros problemas. São difíceis as relações, o cotidiano, o vocabulário, o clima na cidade de Lisboa. A solidão é grande. Sérgio vai a um bar na região do Intendente, um bairro degradado de Lisboa em 2005, com muitas casas de “dança do varão” e prostituição. Apaixona-se por uma dançarina brasileira e toma conhecimento da realidade do tráfico de mulheres e da forma como operam as redes de prostituição para a Europa. A história de “Sheila”, nome que a própria revela ser fictício, é a síntese de trajetórias de prostituição no Brasil. Uma jovem mal casada, separada, que quer mudar de vida e ser independente e é aliciada por um anúncio de um trabalho em hotelaria, bem pago, na Europa, neste caso em Portugal. Compra uma passagem de avião, paga aos traficantes, entra por Madrid – é mais fácil entrar por essa cidade do que vir diretamente para Lisboa – e cai nas malhas da prostituição, sem dinheiro, com dívidas que crescem e sem passaporte. Casa e descasa várias vezes, tenta sair da prostituição, mas acaba voltando sempre.

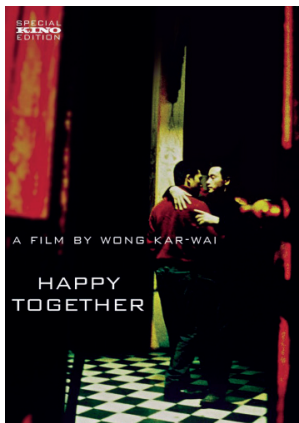
Em outubro de 2003, uma matéria de capa da revista Time deu grande visibilidade ao caso “Mulheres de Bragança”, um acontecimento que denunciou as casas e o tráfico de mulheres brasileiras prostituídas na cidade portuguesa de

Bragança. Em 2004, estimava-se cerca de 40 mil mulheres envolvidas no tráfico de prostituição, com passagem por Portugal e destino para outros países da Europa. Este fenômeno coincidiu com o aumento da emigração de cidadãos, homens e mulheres, originários do Brasil para Portugal, sendo que o estigma da prostituição veio a colar-se às imagens da mulher brasileira, independentemente de sua profissão e atividade. Os meios de comunicação, sobretudo a televisão, deram muita visibilidade a esses fenômenos e reforçaram os estereótipos sobre a sensualidade e disponibilidade sexual das mulheres brasileiras, reforçando preconceitos e imaginários do período colonial.

A paixão de Sérgio por “Scheila” faz com que gaste todo o dinheiro, mesmo tendo sido avisado pelo amigo Rudolfo, e a esquecer as obrigações face ao SEF. “Scheila” abandona-o, quando ele a pede em casamento e propõe voltar para o Brasil, mais especificamente para Cataguazes (ela, se voltasse, queria ir para São Paulo, para os Jardins com motorista e limusine). Procura incessantemente por “Scheila”, que só dá sinal de vida através de um traficante que lhe exige o passaporte para pagar “as dívidas da amiga”, que desaparece para sempre. Agora sem passaporte e sem tempo para tratar dos documentos, Sérgio é despedido do emprego e é obrigado a sair da pensão e morar na rua. O final do filme refere que ele consegue pedir um novo passaporte no consulado brasileiro, trabalha nas obras e volta de novo a trabalhar nos restaurantes, mas não consegue juntar um pé-de-meia. Fica definitivamente em Lisboa e perde o contato com a mãe.

O filme é quase um documentário e conta uma história triste, dura, realista e pessimista. O contraste entre a vida em uma cidade do interior do Brasil e em Lisboa é sublinhado pela imagem, ritmo e cor das imagens das duas ambientações.

Portugal é um país pobre da Europa rica. O salário mínimo é baixo e não cobre as necessidades de uma pessoa, muito menos de uma família. Os empregos oferecidos aos emigrantes são mal remunerados e “sujos”. Os jovens portugueses altamente escolarizados (cerca de 170 mil) viram-se obrigados a migrar entre 2011 e 2015 e só agora estão, lentamente e apesar dos salários baixos, a regressar. Portugal continua, contudo, um país de destino para brasileiros à procura da “sorte” de uma vida melhor.



FELIZES JUNTOS (1997)

Título original: Chun gwong cha sit

Direção: Kar-Wai Wong

País: Hong Kong | Japão | Coreia do Sul

Idioma: Mandarim | Cantonês |

Espanhol

SINOPSE:

Po-Wing e Yiu-Fai são namorados que moram em Hong Kong e vão passar as férias em Buenos Aires. Eles acabam tendo que ficar mais tempo na Argentina: ele começa a trabalhar em um bar e ela em um restaurante chinês. Enquanto a vida de Yiu-Fai só melhora, a de Po-Wing está em constante decadência.

Felizes juntos

Marcelo Carvalho

As novas cinematografias do leste asiático chegaram às plateias internacionais no início dos anos 1990 – notadamente a cinematografia chinesa¹⁸, que começaria a disputar espaço

¹⁸ Datam deste período filmes como *Lanternas vermelhas* (Da hong deng long gao gao gua, 1991, de Zhang Yimu) e *Adeus minha concubina* (Ba wang bie ji, 1993, de Chen Kaige), produzidos com financiamento asiático. Consultar o texto de Isabelle Glachant *O cinema chinês: da política e da censura à busca da bilheteria* (1978-2007) (In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus).

com o cinema japonês, conhecido no ocidente desde antes da Segunda Grande Guerra Mundial. Vivia-se o incremento do fluxo transnacional de comércio e de capital do final do século XX, no que ficou conhecido como globalização, o que contribuiu para que outros centros financeiros da região, como Hong Kong, organizassem sua própria produção cinematográfica. A cidade vivia um momento histórico ao passar do domínio britânico para a gestão chinesa, em 1997. Neste mesmo ano, um cineasta de Hong Kong, Wong Kar-wai, lançaria seu filme *Felizes juntos*.

Este breve panorama nos permite contextualizar algumas das questões postas em jogo por Kar-wai em *Felizes juntos*, como a das identidades ameaçadas pelas iminentes mudanças no horizonte de Hong Kong. No filme, o processo é vivido como um exílio. As primeiras imagens após os créditos são as dos passaportes britânicos de Lai Yiu-fai (cuja narração domina o filme) e de Ho Po-wing recebendo o carimbo da imigração argentina. Os rapazes vivem uma relação amorosa conturbada e a partida de Hong Kong é vista como esperança de reconciliação – mas que, de alguma forma, também reverbera os temores da indústria cinematográfica do território e da própria população, especificamente de sua comunidade homossexual, quanto a uma eventual perda de liberdade individual após a devolução do território à China.¹⁹

Separados após uma malograda ida às Cataratas do Iguaçu, com dificuldades para falar a língua local e

¹⁹ Sobre essas questões, consultar o artigo de Frédéric Monvoisin *O cinema contemporâneo de Hong Kong (1984-2007)* (In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus).

precisando levantar recursos para voltar para Hong Kong, Yiu-fai acaba por tornar-se porteiro em uma casa de tango, enquanto Po-wing se prostitui. Mais tarde, Yui-fai acolhe o ex-companheiro em seu apartamento de pensão após alguns desencontros, mas o mantém sexualmente afastado, não aceitando suas constantes investidas. As ligações afetivas os fazem reconhecíveis um ao outro, mesmo que a extroversão de Po-wing se contraponha fortemente à sobriedade e à melancolia de Yiu-fai. Ambos os personagens mantêm relações tênues com o país de acolhida, relações de sobrevivência, e a ausência de trocas culturais mais consistentes faz do apartamento, na prática, uma pequena Hong Kong. Estão exilados desta cidade tanto quanto da própria Buenos Aires, filmada como cenário (a fachada do bar onde Yiu-fai trabalha, o plano recorrente da avenida Nove de Julho e seu icônico obelisco, etc.) ou como lugar de passagem (as ruas à noite, os ônibus, etc.).

Ao amor romântico ou mesmo à esperança de reconciliação, Felizes juntos põe em jogo corpos que atuam, que são cuidados ou que sofrem opressão. Não há celebração, mas rejeição e violência (os encontros amorosos malsucedidos de Po-wing), e mesmo o sexo entre os protagonistas só acontece uma vez, durante a sequência inicial. Os cuidados de Yiu-fai com os ferimentos de Po-wing têm como contrapartida o sentimento de posse, o ciúme e a tentativa de controle sobre o corpo do ex-companheiro: Yiu-fai esconde o passaporte de Po-wing, que se vê retido em Buenos Aires, e compra uma grande quantidade de maços de cigarro para que Po-wing não tenha este alibi para sair

à rua. A própria posição do imigrante sem recursos, sujeito às ocupações laborais socialmente menos valorizadas ou mesmo perigosas – de porteiro de bar, açougueiro em um matadouro e ajudante de cozinha, funções exercidas por Yiu-fai, à prostituição e às agressões sofridas por Po-wing –, resulta em corpos extenuados e lesionados.

Felizes juntos é notadamente bem-sucedido com relação à composição de espaços concretos de grande potência simbólica, onde os corpos exercem seus movimentos (ou são neles cerceados). O filme se passa primordialmente em interiores, e muitas das tomadas exteriores são noturnas²⁰ e sem definição de fundo. Há muitos planos fechados, boa parte são closes, e a iluminação (do fotógrafo Christopher Doyle) privilegia penumbras e sombras. Tais procedimentos acentuam certo clima claustrofóbico no filme. E mesmo as imagens das Cataratas do Iguazu, que aparecem algumas vezes, são tomadas aéreas, onde não vemos o entorno, apenas a queda do rio e a nuvem de vapor d'água que dela resulta.²¹ As cataratas não são apenas um acidente geográfico no universo do filme. Elas foram o objetivo da viagem dos rapazes e sua imagem está replicada em um abajur kitsch, luminoso e móvel, constantemente enquadrado, e que Po-wing põe para funcionar após seu ex-companheiro o abandonar. No fim, apenas Yiu-fai consegue visitá-las, pouco antes de voltar para Hong Kong, triste por perceber que estar ali só teria sentido ao lado de Po-wing, mas também revigorado por uma espécie de

²⁰ Uma exceção é a sequência da viagem frustrada às Cataratas do Iguazu.

²¹ No jargão técnico, este plano é um plongée (palavra francesa que significa mergulho): a imagem é obtida colocando-se a câmera em um ângulo tal que enquadra o conjunto de cima para baixo.

batismo pelo vapor d'água que sobe e o molha completamente na passarela, seu ressurgimento do abismo.

Kar-wai é um cineasta que tem gosto por explorar os recursos cinematográficos de maneira autoral, fazendo com que o espectador sinta a câmera em arranjos que primam pelo desequilíbrio e pela disjunção: os planos de Hong Kong, os únicos de todo o filme, são de ponta-cabeça; as alternâncias entre imagens em cor e em preto e branco e entre diferentes filtros e granulações da película surgem a partir da exploração dos contextos dramáticos; a contraposição entre as imagens sombrias (e em câmera lenta) de Buenos Aires e os planos acelerados e abertos da iluminada Taipé expressam a perceptível mudança de ânimo de Yiu-fai, etc.²² Mas a aparente e, talvez, efêmera redenção final de Yiu-fai não invalida o tema subjacente de Felizes juntos: a solidão²³, a solidão dos desencontros, dos que vivem em desterro e dos amantes fracassados. É o lamento de Yiu-fai, seu choro ao qual não ouvimos que Chang (o ajudante de cozinha taiwanês que Yiu-fai conhece trabalhando em um restaurante e que lhe pediu uma mensagem gravada) levará em seu gravador até Ushuaia, a localidade argentina mais ao sul, conhecida como a cidade do fim do mundo. A bela e dura mensagem de dor de Yiu-fai não tem tradução possível – salvo pela música de Astor Piazzolla, parte substancial da trilha sonora de Felizes juntos, filme dramático e soturno como o tango.

²² Esse fazer sentir a câmera que afirma no filme a personalidade artística do cineasta em composição com as perambulações de personagens problemáticos segundo graus variáveis de inadaptabilidade, é o que o cineasta Pier Paolo Pasolini chamava de “cinema de poesia”. Para a proposta de Pasolini, consultar o texto Cinema de poesia no livro Empirismo herege (Lisboa: Assírio e Alvim).

²³ O título do filme em inglês é Happy together, o que acabou gerando a tradução em português. Originalmente, o título é Cheun gwong tsa sit (Súbito brilhar da primavera), expressão cantonesa que significa exposição a uma cena sensual.



FLORES DE OTRO MUNDO (1999)

Título original: Flores de otro mundo

Direção: Icíar Bollaín

País: Espanha

Idioma: Espanhol

SINOPSE:

Santa Eulalia é um pequeno povoado. Para mantê-lo habitado, os solteiros juntam dinheiro e mandam vir uma caravana de mulheres. Nesta caravana, encontra-se Patrícia, originária da República Dominicana, uma enfermeira divorciada, em busca de uma vida melhor.

Flores de otro mundo

Cláudia Regina Lahni
Daniela Auad

O casamento heterossexual como ode de amor ao patriarcado.

Icíar Bollaín inicia sua carreira de atriz em 1983, e, como diretora, teve seu primeiro filme lançado em 1995. Ela assina o roteiro de Flores de otro mundo com Julio Llamazares, e tem neste filme o seu segundo longa, sendo que até 2015 ela já tinha

dirigido outros sete filmes. A primeira premiação de Icíar como diretora foi em 2003, com o drama “Te Doy Mis Ojos”.

Flores de Outro Mundo se passa em Santa Eulalia, um pequeno povoado onde solteiros juntam dinheiro e mandam vir uma caravana de mulheres, para o evento conhecido como “Gran Fiesta de Solteros”, sob o pretexto de manter o índice de habitantes do lugar. Com tal sinopse, já se espera mais uma obra de expressiva submissão das mulheres, o que certamente ocorre ao longo do filme, mas sem que isso o torne infrutífero para o debate. Ao contrário disso, dentre muitos aspectos, o filme é digno de nota e se torna atual pelo fato de o roteiro, em alguns momentos, ter a previsibilidade do filme “Sete Noivas para Sete Irmãos”, comercializado como comédia americana, em 1954. Neste, o mote é o mitológico episódio do Rapto das Sabinas, quando romanos sequestram mulheres de outro povo e, já ali, a cultura do estupro se mostra base fundante para aquilo que até os dias de hoje se insiste em chamar de Antiguidade Clássica ou, ironicamente, o início da nossa civilização...

O filme atende à conhecida fórmula de roteiro: homens e mulheres, afinal, precisam se casar, em pares opostos e binários. Ao obedecer a esse esquema, Flores de otro mundo mostra, em suas cenas iniciais, mulheres chegando ao povoado, felizes e conversando, em um ônibus. Entretanto, logo de início, ao lembrar de dados básicos sobre mulheres e seus (não) lugares pelo mundo, é possível ter viva lembrança sobre o tráfico de pessoas e a maneira como as mulheres chegam “importadas” até aquela localidade. Logo na recepção, as mulheres se deparam com duas fileiras de homens. Estes, ainda que com

rosas vermelhas nas mãos, formam algo como um intimidador “corredor polonês”, o que no arranjo tradicional que temos em sociedade não se traduz necessariamente como uma imagem que evoque uma relação entre iguais. Com essas primeiras imagens, a película já começa com a perspectiva da mulher como uma mercadoria comprada, mandada, despachada e submetida, sob um fino verniz de nervosas risadas e aparente odor de rosas.

Ao ser parabenizado pela iniciativa, o prefeito do povoado discursa e é realizado um evento com música, dança, com uma pretensamente acolhedora faixa cujos dizeres são: “Gran Fiesta de Solteros – Bienvenidas”. Ao lado disso, diálogos pontuam o peso do dinheiro, dos objetos e de outras insígnias do poder detido pelos homens, a quem as mulheres devem querer desposar. Nesse contexto, surgem mulheres que nos relembram não ser casual o fato de muitas culturas reconhecerem e igualarem o casamento das mulheres com os homens a funerais.²⁴ É apresentada a dominicana Patricia, mãe de dois filhos e que vai se relacionar com Damián, o dono de um trator; a cubana Milady, que veste calças cuja estampa está entre ser a bandeira de Cuba ou a dos Estados Unidos; Carmelo, cuja casa tem uma cozinha planejada e armários de madeira, em um luxo que até os dias de hoje é representativo de poder para mulheres de variadas classes sociais, em muitos meios.

Terminada a festa, parecem restar no povoado apenas as duas mulheres negras e imigrantes: Patricia, da República

²⁴ Chinen, Allan B. A mulher heróica: relatos clássicos de mulheres que ousaram desafiar seus papéis. São Paulo, Summus, 2001.

Dominicana, e Milady, de Cuba. O filme conta a vida delas em Santa Eulalia e também a de Marirrosi. Esta terceira personagem é enfermeira em Bilbao, mas visita a localidade periodicamente, para ver Alfonso, com quem se relaciona também por carta.

Patricia faz de tudo para viver bem com seus dois filhos e o marido Damián, mas sua sogra e um homem de seu passado vão atormentá-la e tentar destruir o casal. Milady, por sua vez, vive desejando partir; vai para a estrada, pega carona, passeia em Valencia. Em um de seus retornos, sofre violência física: o marido bate nela e a deixa fechada em casa. Soa significativo que o perigo no filme seja pontuado pelo som do berimbau, instrumento muito usado na capoeira, jogo e luta típicos da não-hegemônica cultura afrodescendente.

De sua parte, a enfermeira Marirrosi, em carta derradeira, convida Alfonso para ir ao encontro dela. O pedido da moradora de Bilbao é negado, uma vez que a vida do homem é no povoado e está no esquadro possível daquelas relações que as mulheres, e não os homens, se mudem para se casarem. Esse acontecimento expressa fortemente o modo como a circulação de mulheres marca sua condição de vulnerabilidade, e, por outro lado, o fortalecimento dos homens, donos dos destinos das mulheres, que se deslocam para estar com eles e “ser deles”.

Como se fosse possível caminhar a despeito de interpretações como essas, o filme nos ganha como espectadoras contando com interpretações, som e direção muito boas, além das possibilidades de empatia e identificação com as alegrias e os problemas das mulheres imigrantes, em

especial. Tanto Patricia quanto Milady sofrem com a opressão masculina, sendo que Patricia também sofre abertamente com um handicap a mais: o fato de ser imigrante em situação de ilegalidade. Apesar disso, para ela, criar os filhos com algum conforto, comer e dançar com as amigas são, como é normal para toda gente, motivos de alegria, assim como para Milady, partir e viajar são fontes de felicidade.

A amizade entre mulheres pode ser percebida como um mérito do filme e, como na vida, é algo que salta aos olhos sobretudo em razão de tantas dificuldades. Elas chegam juntas e sorrindo para o sacrifício inicial. Elas dançam juntas para cozinhar. E se apresentam totalmente dispostas para cuidar umas das outras. Fora do contexto do filme, lembramo-nos que há mulheres que escrevem diários, há mulheres que fazem yoga, correm e procuram psicoterapia e, ainda, há outras, que se recolhem em oração. De modo não excludente a essas possibilidades, em um só tempo, de fuga e fortalecimento, em Flores de otro mundo, Patricia tem suas amigas como um lugar onde buscar forças para estar no mundo e lidar com os problemas. Assim, sem esquecer do quanto as desigualdades são estruturais e, por isso, devem ser enfrentadas coletiva e institucionalmente, no final da película, há um agradecimento para a Asociación de Mujeres Dominicanas en Espana. Esta associação foi criada com objetivo de apoiar mulheres e homens dominicanos, que estão em Madri, tendo em vista o crescente número de imigrantes na Espanha.²⁵ Conforme apontam Campos

²⁵ <http://www.gloobal.net/iepala/gloobal/fichas/ficha.php?entidad=Agentes&id=151&opcion=descripcion> – acesso em 3 de abril de 2017.

e Sobral, a Espanha, nas últimas três décadas, passou a receber cada vez maiores fluxos de imigrantes estrangeiros. Nesse contexto, impossível não lembrar como o tráfico internacional de pessoas atinge muitas mulheres, que são forçadas à prostituição. Segundo dados do Observatorio Estatal de Violencia sobre La Mujer, as mulheres estrangeiras que exercem a prostituição na Espanha originam-se, principalmente, de países como Romênia, Paraguai, Brasil, República Dominicana e Colômbia.²⁶

O modo leve, mas muito potente, com o qual o filme suscita a comparação do modelo conhecido de casamento heterossexual com a vida das mulheres em prostituição é digno de nota e nos remete a dados. As estatísticas de associações espanholas, como o Instituto de La Mujer e o Instituto Nacional de Estadísticas (INE), apontam a Espanha como um dos países da União Europeia menos desenvolvidos nos quesitos igualdade e violência de gênero. A partir da primeira metade da década de 1980, em consequência da abertura política, começa a institucionalização de preceitos para a Igualdade de Gênero e a proteção dos Direitos das Mulheres na Espanha. Um grande ganho para as mulheres se dá em 2008, com a criação do Ministerio de Igualdad, com políticas públicas em três pilares: igualdade e não discriminação das mulheres; combate ao tráfico de pessoas; e a luta contra a violência de gênero. Entre os programas está um serviço telefônico de informação e assessoramento jurídico em matéria de

²⁶ CAMPOS, P. C. de O. e SOBRAL, I. de C. Desafios e atuação da Espanha frente à desigualdade e à violência de gênero. In: Mundo afora – Políticas de promoção da igualdade de gênero. MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Brasília, Governo Federal do Brasil, 2011, n° 7, p. 63-68.

violência de gênero, que funciona 24 horas por dia durante todo o ano, oferecendo atendimento em 51 idiomas, o que revela a preocupação com a enorme quantidade de mulheres de outros países que vivem em situação de violência em solo espanhol. Tal preocupação se revela também com a criação do Plan de Atención y Prevención de La Violencia de Género em La Población Extranjera Inmigrante (2009-2012).

Essas ações de Políticas Públicas pela igualdade de gênero são conquistas do movimento feminista, que, no Brasil e em todo o mundo, apresenta reivindicações e demanda de governos e organismos internacionais em prol do respeito à cidadania das mulheres, enfatizando e conseguindo avanços no reconhecimento dos direitos das mulheres, também ao assegurar que estes direitos sejam percebidos como Direitos Humanos.²⁷

Entendemos ainda o direito à cultura e o direito à comunicação como necessários para o exercício da cidadania universal²⁸, que também pode já estar presente no conceito de cidadania plena, cidadania ativa, cidadãs do mundo – termos desenvolvidos em obras de Norberto Bobbio, Maria Victoria Benevides e Maria de Lourdes Manzini-Covre.

Como feministas, lésbicas, docentes, comunicadoras, lembramos que “es necesario admitir que los medios de comunicación reproducen discursos en los que la violencia forma parte del habitus como método efectivo para mantener el orden establecido”. Isso “no significa que los médios sean

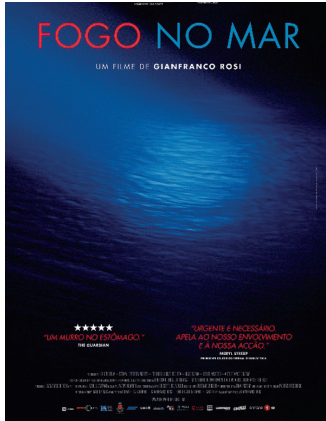
²⁷ PRÁ, Jussara R. e EPPING, Léa. Cidadania e feminismo no reconhecimento dos direitos humanos das mulheres. In: Estudos Feministas. Florianópolis: UFSC, jan-abril 2012, vol. 20, nº 1, p. 33-51.

²⁸ COGO, Denise e SOUZA, Maria Badet. Guia das Migrações Transnacionais e Diversidade Cultural para Comunicadores. Bellaterra: Instituto de la Comunicación de la UAB/Instituto Humanitas Unisinos, 2013.

los que originen o detonen la violència contra las mujeres, pero tienen una responsabilidad central porque, al reflejar actitudes y valores congruentes con el discurso androcéntrico, refuerzan comportamientos de la estructura social”²⁹

Assim, se por um lado podemos pensar Flores de Outro Mundo como um cenário ideal para o desenvolvimento da amizade e solidariedade entre as mulheres, por outro lado, a dura realidade de submissão das mulheres e imigrantes parece, em uma primeira mirada, não deixar respiro possível para questionar a dominante e presumida heterossexualidade compulsória que relega todas as mulheres, não apenas no filme, ao casamento com homens, em um mundo onde cada história de amor revela a opressão do patriarcado e também a extraordinária força das mulheres que não se casam ou, se se casam, o fazem entre si.

²⁹ MONTIEL, Aimée Vega. La representación de la violència contra las mujeres y las niñas em la agenda de medios en México: mapa de investigación. In: MENDONÇA, Maria Luisa M. (org.). Mídia e diversidade cultural. Brasília: Casa das Musas, 2009, p. 145-160.



FOGO NO MAR (2016)

Título original: Fuocoammare

Diretor: Gianfranco Rosi

País: França | Itália

Idioma: Italiano

SINOPSE:

Vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim 2016, o documentário enfoca a crise dos refugiados na Europa a partir de Lampedusa, na Sicília, local que desde o final da II Guerra Mundial, recebe imigrantes que realizam viagens arriscadas de barcos, vindos da África ou do Oriente Médio.

Fogo no mar

Rodrigo Borges Delfim

Uma ilha com cerca de 6.000 habitantes, que vive basicamente da agricultura, pesca e turismo. Mas também é um dos principais pontos de conexão entre os migrantes que deixam a África e o Oriente Médio em direção à Europa. Uma ilha que mantém sua vida cotidiana, mas testemunha diariamente histórias de superação e dor, de vida e morte, de tristeza e esperança.

Assim é a ilha de Lampedusa, ponto mais ao sul do território italiano, descrita de forma sensível e poética pelo

diretor Gianfranco Rosi no filme Fogo no Mar (Fuoccomare, no nome original). Produção reconhecida internacionalmente, ganhou o Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim em 2016, e foi um dos indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro no ano seguinte.

O filme mostra uma Lampedusa de carne e osso, que vai além dos números cada vez mais sombrios – seja dos sobreviventes de jornadas em alto mar que têm destino incerto, seja daqueles que conhecem o fundo do mar Mediterrâneo como destino final em vez de uma vida melhor longe de casa.

Dados apresentados logo no começo do filme apontam que, em 20 anos, 400 mil migrantes já chegaram em Lampedusa. No mesmo período, 15 mil pessoas perderam a vida nessa travessia que assume cada vez mais um status de loteria – colocar os pés na ilha já pode ser considerado um prêmio de inestimável valor.

Essa Lampedusa de carne e osso é exibida praticamente sem narrações, apenas por meio das entrevistas, impressões e desabaços de seus retratados. Seus personagens não são atores profissionais, mas, sim, personagens que representam o cotidiano da ilha, afetados direta ou indiretamente pelo status de primeiro pedaço de terra europeu no caminho dos migrantes.

Um deles é o menino Samuele Pucillo, de 12 anos, que ainda prefere usar um estilingue e se aventurar pela ilha, mas já vê a chegada diária de migrantes cada vez mais próxima de seu cotidiano; tem o casal de idosos que acompanha na rádio local tanto a programação musical como as notícias sobre tragédias e resgates no mar; e claro,

os recém-chegados à Lampedusa que aguardam a próxima etapa de suas jornadas.

Já o médico Pietro Bartollo funciona como uma espécie de elo entre a população local e os recém-chegados à Lampedusa. Ele acompanha missões de resgate de migrantes no mar e zela pela saúde dos vivos, mas vê seu sono e missão perturbados pela tarefa de ter de cuidar também do destino final dos mortos e fazer autópsias, incluindo de crianças.

Os migrantes que conseguem chegar à Lampedusa ficam em centros de acolhida, onde se distraem com jogos de futebol, cultos religiosos, desabafos. Um dos momentos mais marcantes do filme é quando um grupo de migrantes nigerianos fala sobre as condições enfrentadas antes e durante a travessia. E um deles resume, em uma frase, o que leva tantas pessoas a se lançarem nessa jornada: “Na vida é arriscado não se arriscar, porque a vida já é um risco”.

O filme traz ainda detalhes dificilmente vistos ou mesmo que são ignorados pela cobertura jornalística. Por exemplo, o fato de existir uma divisão de “primeira, segunda e terceira classe” dentro dos precários barcos que fazem a travessia pelo Mediterrâneo; ou ainda existir a ingrata tarefa de reabastecimento dos barcos em pleno mar, motivo pelo qual migrantes chegam à Lampedusa cheirando a diesel ou mesmo com queimaduras causadas pela mistura do combustível com a água do mar.

Essa junção do banal com o trágico marca toda a produção. Para uns, humaniza a ilha e os envolvidos nessa tragédia diária; para outros, deixa a narrativa perdida no tempo e espaço, ou até mesmo deixa a história sem sentido.

Provavelmente a sensação de se sentir perdido ao ver o filme possa ser proposital, já que é difícil permanecer indiferente ao que lá acontece. Dificilmente uma situação crítica como a de Lampedusa não cause choque.

Nas palavras do médico Bartollo, “é deve de todo homem de verdade ajudar essas pessoas” que chegam pelo mar. Mas, parafraseando uma famosa passagem bíblica, “a messe é grande e os empregados são poucos”. Uma escassez alimentada pelo preconceito e indiferença com a qual a temática migratória em geral é tratada mundo afora, que distancia o restante do mundo de tragédias humanas como as de Lampedusa. No entanto, filmes como Fogo no Mar ajudam a aproximar esses mundos e podem ser pontos de partida para um novo olhar e novas ações em prol dessa realidade cada vez mais nua e crua.



ILEGAL (2010)

Título original: Illégal

Direção: Olivier Masset-Depasse

Country: Belgium | Luxembourg |

France

Language: French | English | Russian

SINOPSE:

Tania vive com o filho de 14 anos, Ivan. Eles são imigrantes russos que vivem clandestinamente na Bélgica e precisam tomar todas as precauções para evitar o confronto com a lei. A insegurança é onipresente.

Ilegal

Pablo Spollansky
Diego Mina
Eduardo Domenech

La película “Ilegal”, dirigida y escrita por Olivier Masset-Depasse y estrenada en el año 2010, es una exhortación a conocer e interrogar aquello que la sociedad y el Estado hacen con los inmigrantes llamados “sin papeles” (sans-papiers): a través de la historia de una madre, Tania, con un hijo, Iván, ambos llegados a Bélgica desde Rusia, y su

encierro en un centro de detención y expulsión destinado a mujeres y familias inmigrantes en Bruselas, habla de la experiencia social de la “ilegalidad” y la “deportabilidad”, así como de la criminalización y securitización del control de la migración. A partir de la figura de la “cárcel de inocentes” que recupera el director, esta película de ficción constituye una crítica social de los efectos de las fronteras estatales en la vida cotidiana, en particular a su dimensión visiblemente más represiva y punitiva, y el modo en que su internalización y naturalización afecta concretamente a los inmigrantes o extranjeros “sin papeles”. La historia de Tania, su amiga, Zina, y sus compañeras de celda, Aïssa y María, condensa las vivencias a las que están expuestos los inmigrantes “extracomunitarios” debido al endurecimiento de las políticas de inmigración y asilo y la intensificación de las prácticas de control en Bélgica y, por extensión, en la Unión Europea: las redadas policiales, el control de la identidad y la residencia, la detención administrativa, la expulsión y el “retorno voluntario”, y la cooperación interestatal en materia de refugio. El film propone una reflexión más amplia sobre la arbitrariedad y violencia del Estado, el racismo institucional y el sufrimiento humano, pero también acerca de la lucha de los sujetos contra las políticas y prácticas de control fundadas y legitimadas en el poder soberano del Estado para poder seguir adelante con (una) vida.

La mirada de Masset-Depasse sobre la experiencia de los inmigrantes “sin papeles” en general y la vida en el interior del centro de detención en particular, está permeada por la búsqueda que llevó a cabo en campo para

la realización de la película. Investigó durante un año sobre la temática junto a un periodista del diario *Le Soir* y un jurista de la Liga de los Derechos Humanos Belga. En aquél momento, en Bélgica funcionaban cinco centros cerrados de detención de extranjeros, creados a finales de los ochenta y durante los noventa. Conmovido por la existencia de estas instituciones, reunió testimonios de personas que habían estado en centros de detención e hizo varias visitas a uno ubicado cerca de Bruselas, además de documentar, mediante la recolección de distintos materiales, acontecimientos y vivencias de inmigrantes detenidos y expulsados. El suicidio de un personaje secundario, el momento en que los pasajeros del vuelo impiden el acto de expulsión de la protagonista o la representación de la vida cotidiana dentro del centro de detención son algunos de los acontecimientos de la realidad social recuperados tanto para la construcción dramática como para el tratamiento específico de la puesta en escena. Por otra parte, el director tuvo en cuenta singularidades del contexto urbano y social elegido para construir el relato: el lugar de residencia de la protagonista, Molenbeek-Saint-Jean, posee una alta proporción de inmigrantes extranjeros “extracomunitarios” y su nacionalidad se corresponde con aquellas de mayor número de personas detenidas en los centros para “ilegales” en Bélgica.

El relato conjuga una narrativa clásica, característica del cine mainstream, con una rigurosidad y profundidad temática asociada al género documental, poniendo a total servicio del tema cada uno de sus personajes y líneas narrativas. Desde el inicio queda establecido el asunto y el

conflicto central: la detención y expulsión de inmigrantes “ilegales” o, mejor dicho, “ilegalizados” por el Estado. La primera escena describe el momento en que Tania recibe la carta oficial que deniega la solicitud de residencia permanente y ordena su expulsión inmediata. Ante esta situación, ella borra las huellas digitales de sus manos como parte de las estrategias para evitar ser identificada frente a una posible detención. La aparición del título *Illégál* cierra con contundencia esta secuencia inicial. Tras una elipsis de ocho años, la protagonista es detenida en la calle por la policía, incidente que supone la interrupción del curso de vida y habilita el desarrollo de los diferentes aspectos que se desprenden del conflicto principal: procedimientos legales y administrativos de control migratorio y fronterizo, uso sistemático de la violencia física y psicológica sobre las personas detenidas, estrategias individuales de evasión y resistencia ante el control estatal, condiciones de vida y relaciones de autoridad y solidaridad dentro y fuera del centro de detención, indiferencia y protesta sociales frente a las prácticas de detención y expulsión.

La denuncia que la película realiza parte de la descripción detallada de los procedimientos legales y administrativos, así como de la caracterización de los agentes estatales involucrados en los controles migratorios y fronterizos. Carceleros, policías, médicos, abogados, psicólogos, trabajadores sociales, en tanto representantes físicos del Estado, aparecen como los ejecutores de la violencia legítima, habilitada por la condición de inmigrante “ilegal” que el propio Estado produce. El film da cuenta del

funcionamiento de la burocracia de la detención y expulsión y de la supresión de los dilemas o preocupaciones morales que produce, al mismo tiempo que describe la insensibilidad y hostilidad de los agentes estatales. El policía interroga a los detenidos para conseguir su nombre y país de origen y poder identificarlos, la carcelera transmite las reglas que establece la división entre lo permitido y lo prohibido dentro del centro de detención, la psicóloga informa y sirve de contención para la materialización del procedimiento de expulsión, la médica somete a procedimientos de requisa que incluyen desnudo total y cavidades íntimas, el abogado se limita a una defensa de carácter técnico circunscripta a las reglas de admisión y residencia establecidas.

La película recurre al tono trágico para narrar las vicisitudes de la protagonista, quien busca resistir a los sistemáticos ataques de un antagonista (casi) invencible, el Estado. Éste opera como un dios de la tragedia griega que concentra en sí el poder suficiente para delinear e interferir en la vida cotidiana de los sujetos con el fin de aleccionarlos ante una conducta juzgada como “desviada”. La elección de este tono constituye una forma de expresar un punto de vista crítico sobre la problemática. Tania, al igual que el conjunto de mujeres y familias detenidas, debe sobrellevar un proceso de hostigamiento constante. Las historias de vida de las compañeras de celda de la protagonista condensan las opciones que se le presentan durante su estadía en la “cárcel de inocentes”: permanecer en territorio belga y resistir la violencia institucional o ceder al hostigamiento y acogerse al llamado “retorno voluntario”. La procedencia nacional

de Tania, María y Aïssa representan las tres regiones de inmigración “extracomunitaria” con mayor presencia en Bélgica: Europa del Este, Sudamérica y África. El suicidio de Aïssa, proveniente de Mali, a causa de los tormentos que sufre en manos de las fuerzas de seguridad se transforma en un punto límite. Ante este acontecimiento, María con su pequeña hija acceden a regresar a Chile de forma “voluntaria”. Por su parte, Tania decide sobrellevar las consecuencias de no acceder al “retorno voluntario”, situación que la expone a padecer la violencia que atravesó Aïssa. Se produce así lo que en la narrativa audiovisual se reconoce como anagnórisis, recurso dramático por el cual el personaje protagonista comprende el contexto donde está inmerso y acepta su propio destino trágico. Hospitalizada después de una brutal paliza, Tania decide huir para reencontrarse con su hijo, dejando un final abierto que permite imaginar la continuidad de sus vidas como inmigrantes “ilegales”. De esta manera, se cumple uno de los tres posibles efectos finales de la tragedia: sufrimiento y capacidad de soportarlo.



JEAN CHARLES (2009)

Título original: Jean Charles

Direção: Henrique Goldman

País: Inglaterra | Brasil

Idioma: Inglês | Português

SINOPSE:

Baseado em fatos reais, o filme narra a trágica história do brasileiro Jean Charles de Menezes, que, ao chegar a Londres, para morar com os primos Vivian, Alex e Patrícia, é confundido com um terrorista e assassinado por agentes do serviço secreto britânico.

Jean Charles

Tânia Tonhati
Leonardo Cavalcanti

O filme Jean Charles, de 2009, foi baseado na história real do protagonista e faz uma retrospectiva dos dias que antecederam, do próprio dia e dos desdobramentos do seu assassinato pela polícia britânica, Scotland Yard, na capital inglesa – Londres, em 24/07/2005. O objetivo central do filme foi retratar, para além do assassinato de Jean Charles,

sua vida cotidiana como imigrante brasileiro em Londres, que, assim como outros milhares de brasileiros, migrou para o Reino Unido no início dos anos 2000, em busca de melhores condições de trabalho, salário, educação, em resumo “por uma vida melhor”, como relatado no estudo de Evans et al. (2011).

Com o ritmo das relações cotidianas, o filme inicia com a chegada da prima de Jean Charles, Vivian, no aeroporto de Londres, momento este temido por muitos imigrantes brasileiros. Barrada pelos agentes de imigração, ela está em uma sala de entrevistas, na qual o agente a faz perguntas em inglês sobre sua permanência no Reino Unido e duvida que ela seja apenas turista. A cena mostra que a entrevista está sendo traduzida por uma intérprete brasileira, que não traduz as palavras do agente de imigração de forma fiel, mas, sim, utiliza-se de um vocabulário opressor e intimidador. É nesse momento que o protagonista do filme, Jean Charles, adentra a cena e, falando em inglês, conta uma “boa” história, que convence o agente de imigração a permitir a entrada de sua prima em Londres. A partir dessa cena inicial, o filme conta o cotidiano de Jean Charles na capital britânica, destino de muitos brasileiros desde os eventos terroristas de 11/09/2001, que limitaram a ida de brasileiros para os Estados Unidos, o mais tradicional destino migratório brasileiro (McIlwaine et al., 2011; Evans et al., 2007; Evans et al., 2011).

Com uma produção sem glamour hollywoodiano e nem sempre usando atores, nem cenografia, mas pessoas que representaram sua própria vida, o filme se desenrola com Jean Charles, seus primos e flat mates (Patrícia e Alex)

apresentando para Vivian, sua prima recém-chegada, as particularidades e diferenças de um apartamento inglês, como o uso da kettle, fogão elétrico, máquina de lavar na cozinha... A cena demonstra ainda que a chegada de um conterrâneo nem sempre é bem-vinda, já que essa pode causar mudanças e incômodos. Patrícia, outra personagem do filme, prima de Jean Charles e moradora do apartamento, interpretada pela própria prima de Jean Charles, terá que dividir o sofá da sala, onde dorme, com Vivian. Fato rapidamente demonstrado no filme, mas de grande relevância para os imigrantes, já que a moradia em uma cidade como Londres é extremamente cara, e, portanto, a maioria dos imigrantes dividem os apartamentos com vários outros imigrantes, sendo todos os espaços da casa ocupados. Assim, as salas se tornam quartos, para que caibam mais pessoas e diminuam os custos (Evans et al., 2011; Dias, 2011).

O filme, então, passa para a difícil inserção laboral da prima Vivian, que não fala inglês, em Londres. Jean Charles consegue um emprego para ela em um coffee shop italiano. Nesse momento, o trabalho de Jean como eletricitista em uma construção também é apresentado ao público, assim como outros personagens que irão compor o restante do filme: Maurício (o patrão) e Chuliquinha, Bisley e Denílson (colegas de trabalho). Essas cenas apresentam a cidade de Londres sem os seus cartões postais e dentro de um cotidiano de trabalho, que define muito a vida do imigrante.

Na sequência, o filme sai do âmbito das apresentações (cidade, moradia, trabalho...) e a trama começa a envolver o cotidiano desses migrantes e os atendidos terroristas que

aconteceram em Londres em 07/07/2005. Vivian recebe a ligação de sua mãe, que pergunta se ela está bem, por causa dos atentados terroristas – atentados esses que foram um evento global e cujas consequências transformaram de forma definitiva a vida dos personagens do filme, assim como aconteceu com as pessoas na vida real. No entanto, os personagens não sabem disso e o filme demonstra como suas vidas seguem normalmente. Dentro da proposta do filme de representar o cotidiano dessas pessoas, Patrícia e Alex estão jantando arroz, feijão preto, carne e assistindo televisão, que mostra os atentados terroristas, enquanto Vivian conversa no Skype com o namorado no Brasil. Os personagens de Patrícia e Alex iniciam uma conversa sobre as razões dos atentados. Alex argumenta que a invasão do Iraque pelos americanos, apoiada pelos ingleses, foi o principal motivo pelos atentados.

Voltando a apresentar o cotidiano desses brasileiros em Londres, o filme mostra que apesar dos atentados eles voltam à sua rotina de trabalho no dia seguinte. Jean e Alex voltam à construção e Vivian ao coffee shop. Jean Charles, então, negocia a reforma de um restaurante de um possível cliente de seu padrão (Mauricio), e consegue ficar com a construção. Para convencer seus colegas (Chuliquinha e Bisley) a trabalharem com ele, promete que conseguirá visto permanente para esses colegas. A trama, então, mostrará uma prática recorrente entre os imigrantes, que é a busca por alternativas para legalização no país de destino e pelo direito de mobilidade, no caso do filme, o direito de ir para o Brasil e voltar para a Inglaterra.

O filme se desenrola mostrando Jean Charles conseguindo comprar roupas novas, televisão, celular. Em seguida, a prima Vivian, que não está satisfeita no emprego, pela forma com que os seus empregadores tratam ela e os clientes, parece estar em depressão e, para alegrá-la, Jean, Alex e Patrícia a chamam para dar uma volta pela cidade. Passeando por todos os cartões postais de Londres, Vivian ainda não parece se alegrar e continua aborrecida. Ela e Jean então passam a ter uma conversa ao longo do Rio Tamisa. Vivian reclama que Londres não é o paraíso que acreditava ser, que ganha mal, não pode fazer nada além de trabalhar para enviar dinheiro para a mãe doente no Brasil.

Já na sequência, o filme passa a misturar imagens do alto da cidade de Londres com as falas de governantes sobre os atentados, e então leva o público novamente para Jean Charles. Ele começa a viver um drama pessoal. A mulher (Cleusa) que havia prometido o serviço dos vistos permanentes desaparece com os passaportes e dinheiro, que Jean havia levado para ela. Assim, ele não consegue cumprir o acordo com seus colegas de trabalho. Jean fica devastado e seu conflito pessoal é intercalado com imagens dos desdobramentos sobre os ataques terroristas. Já sua prima Vivian está começando a se integrar mais na cidade, estudando inglês, tendo outros trabalhos, conhecendo pessoas de outras nacionalidades. O drama pessoal de Jean se agrava quando seus colegas de trabalho resolvem se vingar quebrando o restaurante que eles haviam reformado e contando para Maurício (patrão) que Jean atravessou a negociação com seu cliente. Jean é despedido da construção e fica desempregado. Durante um show do Sidney

Magal, Jean consegue novamente um emprego, agora em uma empresa de alarme.

O dia seguinte começa com a normalidade de um dia comum: Jean Charles faz a barba, toma café, se veste, sai de casa, pega o primeiro ônibus até a estação de Brixton, que estava fechada, então, pega o segundo ônibus até a estação de Stockwell. Nessa estação pega o jornal e, em sequência, é sumariamente assassinado dentro do vagão do metrô com sete tiros na cabeça. Vivian assiste à notícia de que “um homem suspeito de terrorismo é morto na estação de Stockwell”. No outro dia, o sumiço de Jean Charles leva seus primos para uma delegacia em Londres, onde é revelado para eles que Jean foi morto, suspeito de ser um terrorista. O filme, então, caminha para seu final, mostrando as notícias que saíram na mídia sobre o caso, o desdobramento sobre sua morte, o enterro em Gonzaga, as revelações das inverdades construídas pela polícia britânica e finaliza com a volta dos primos de Jean Charles (Alex, Patrícia e Vivian) para Londres, onde continuaram lutando por justiça.

REFERÊNCIAS

Dias, G. (2010). Casa de brasileiros em Londres: a importância da casa para os imigrantes brasileiros. *Travessia- revista do migrante*. 66, 45-54.

Evans, Y., Wills, J., Datta, K., Herbert, J., McIlwaine, C., May, J., Araújo, J.O., Franca, A.C. and Franca, A.P. (2007) *Brazilians in London: a report for the strangers into citizens campaign*. London: Department of Geography, Queen Mary, University of London.

Evans, Y., Tonhati, T., Dias, G., Brightwell, M., Sheringham, O., Souza, A. e Souza, C. (2011a). *For a better life: Brazilians in London, 2010*. London:

Goldsmiths, University of London, Queen Mary, University of London and Royal Holloway, University of London.

McIlwaine, C., Cock, J. and Linneker, B. (2011). No longer invisible: the Latin American community in London. London: Queen Mary, University of London; Latin American Womens' rights services, Trust for London.



O ÓDIO (1995)

Título original: La haine

Direção: Mathieu Kassovitz

País: França

Idioma: francês

SINOPSE:

O judeu Vinz, o árabe Saïd e o pugilista Hubert moram no subúrbio de Paris e convivem diariamente com a discriminação e os abusos policiais. Durante um confronto, Vinz jura vingança a um policial, caso seu amigo Abdel, espancado em interrogatório, morra em decorrência dos ferimentos.

La Haine

Mohammed ElHajji

Por tratar de uma problemática estrutural da sociedade contemporânea francesa, a obra de Mathieu Kassovitz não parece perder nada de sua atualidade. A agressão e o violo do jovem negro de Aulnay-sous-Bois por quatro policiais no começo de 2017³⁰, a morte de dois jovens imigrantes

³⁰ France Info. "Affaire Théo à Aulnay-sous-Bois : il n'y a pas assez de transparence dans la police française": http://www.francetvinfo.fr/faits-divers/arrestation-violente-a-aulnay-sous-bois/affaire-theo-a-aulnay-sous-bois-il-n-y-a-pas-assez-de-transparence-dans-la-police-francaise_2055753.html

perseguidos sem motivo pela polícia anos atrás em Clichy-sous-Bois³¹ e outros episódios menos midiaticizados, mas que pontuam o cotidiano da população etnicamente marcada das “*banlieues*”³², vem nos lembrar que a própria trama do filme cult dos anos 1990 foi inspirada no fato real de um jovem zairense baleado na cabeça dentro da delegacia onde estava detido³³.

As estatísticas refletem a cruel realidade vivida por este segmento da população francesa: os jovens negros ou de origem magrebina têm 20 vezes mais chances que a média nacional de serem controlados por policiais na via pública, indica uma pesquisa realizada em 2016. O estudo demonstra que, se apenas 16% da população geral tem sido interpelada pela polícia nos últimos cinco anos, essa proporção sobe para 80% no mesmo período quando se trata de jovens descendentes de imigrantes vindos da África do Norte e subsaariana.³⁴ Flagrante de “*délit de faciès*”; comportamento racista e preconceituoso que, apesar de ser

³¹ Le Monde. “Mort de Zyed et Bouna : deux policiers devant la justice après dix ans de bataille judiciaire”: http://www.lemonde.fr/societe/article/2015/03/16/affaire-zyed-et-bouna-ouverture-du-proces-en-correctionnel-de-deux-policiers_4593963_3224.html#GlF3qLvF3XmELqgR.99

³² Periferia ou subúrbio. Etimologicamente, todavia, o termo ‘banlieue’ remete a “lugar de banimento”: <http://www.cnrtl.fr/definition/banlieue>

³³ Libération. “Avril 93, un mort au commissariat. Le policier Compain est jugé à Paris pour homicide volontaire”: http://www.liberation.fr/france-archive/1996/02/12/avril-93-un-mort-au-commissariat-le-policier-compain-est-juge-a-paris-pour-homicide-volontaire_163148

³⁴ Le Nouvel Obs. “Les jeunes noirs ou arabes ont 20 fois plus de chances d’être contrôlés par la police”: <http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20170120.OBS4115/les-jeunes-noirs-ou-arabes-ont-20-fois-plus-de-chances-d-etre-controles-par-la-police.html>

passível de condenação judicial, é uma prática amplamente disseminada entre as forças policiais.³⁵

Outra pesquisa, também publicada em 2016, acrescenta que durante as abordagens, o nível de agressividade dos policiais triplica quando as pessoas submetidas ao controle - aliás nem sempre justificado - são de origem não europeia.

³⁶ Agressividade que, como foi constatado no episódio do violo de Aulnay-sous-Bois e aludido na narrativa do filme *La Haine* (quando dois dos protagonistas são detidos e levados à delegacia), apresenta um evidente caráter sexual. Violência física e psicológica premeditada e recorrente que objetiva humilhar os jovens oriundos da imigração e ferir sua masculinidade, segundo especialistas das migrações na França.³⁷

O drama é maior ainda quando se considera que não se trata de um segmento reduzido da população francesa. As últimas estatísticas indicam que ao menos 11% da população francesa é de pai e/ou mãe de origem estrangeira. Se o país conta atualmente quase 6 milhões de imigrantes, seus descendentes diretos são estimados a mais de 7 milhões. 45% desse contingente vem do próprio continente europeu, enquanto 36% são de origem magrebina (África do Norte) e

³⁵ Le Figaro. “Délit de faciès: la France pointée du doigt”: <http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2012/01/26/97001-20120126FILWWW00457-delit-de-facies-la-france-pointee-du-doigt.php>

³⁶ Le Nouvel Obs. “L’agressivité de la police est triplée quand les contrôlés ne sont pas blancs”: <http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20170208.OBS5073/l-agressivite-de-la-police-est-triplee-quand-les-controles-ne-sont-pas-blancs.html>

³⁷ Libération. “La volonté de blesser la masculinité de leur public est fréquente chez les policiers”: http://www.liberation.fr/france/2017/02/09/la-volonte-de-blesser-la-masculinite-de-leur-public-est-frequence-chez-les-policiers_1547341

11% da África subsaariana (na maioria das vezes da África Ocidental)³⁸. Uma população duplamente estigmatizada: pela origem étnica e pela exclusão social e econômica, sofrendo, nas próprias palavras do primeiro-ministro do governo francês, um “apartheid territorial, social e étnico”³⁹.

Na verdade, a violência policial, tema de La Haine, não passa de um sintoma social que denuncia os limites do modelo republicano e dos princípios iluministas que nortearam a Revolução Francesa. “Égalité, Liberté, Fraternité”? “Eau, Gaz, Électricité” retrucam os jovens marginalizados para lembrar a fragilidade dos abstratos ideais humanistas perante à concretude da exclusão e da opressão no cotidiano.

As raízes do ódio são, de fato, mais profundas e dificilmente dissociáveis do passado colonial da França e seu substrato eurocêntrico/racista. Vários estudos já demonstraram a relação sistêmica entre a máquina colonial e o êxodo da população indígena rumo à metrópole (Cf. Bourdieu e Sayad, 1964)⁴⁰. Primeiro, em consequência da ocupação das terras agrícolas pelos colonos, a desvalorização do artesanato local e sua substituição pela produção manufaturada. Depois, pelas políticas de importação de mão de obra necessária para

³⁸ Libération. “11% des Français ont au moins un parent immigré”: http://www.liberation.fr/france/2017/02/09/11-des-francais-ont-au-moins-un-parent-immigre_1547239?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook#link_time=1486651230

³⁹ Le Monde. “Manuel Valls évoque ‘un apartheid territorial, social, ethnique’ en France”: http://www.lemonde.fr/politique/article/2015/01/20/pour-manuel-valls-il-existe-un-apartheid-territorial-social-ethnique-en-france_4559714_823448.html#Cd18S7sAvYWOBSEm.99

⁴⁰ Bourdieu P.; Sayad A. Le déracinement: La crise de l’agriculture traditionnelle en Algérie, Paris, Les Editions de Minuit, 1964.

a reconstrução da Europa e a perpetuação do ciclo virtuoso dos chamados “gloriosos 30 [anos]”⁴¹.

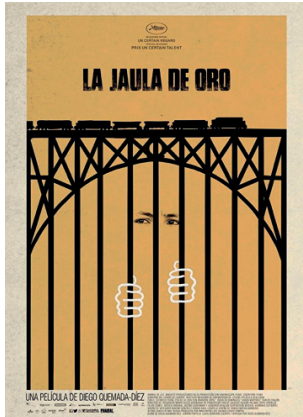
Já nos anos 1970, quando ficou evidente que o fenômeno migratório não era provisório – como se queria acreditar até então – e que a chegada dos “trabalhadores imigrados”⁴² não tinha volta. O Estado francês se viu obrigado a aceitar os princípios de “reagrupamento familiar” e uma correlata política habitacional para abrigar as famílias dos imigrantes. Iniciativa a priori louvável, mas que logo se mostrou catastrófica em termos de integração dos recém-chegados. À exclusão social e cultural já existente, acrescentou-se o estigma da guetoização ou “apartheid territorial”, que equivale a uma verdadeira condenação social e a um quase banimento do mercado de trabalho.

Por outro lado, não se pode esquecer que o próprio projeto colonial se via enquanto “missão civilizatória”, fundada nas teorias suprematistas, racialistas e eugenistas de Renan, Gobineau, Lapouge e outros. Talvez os tristemente famosos zoológicos humanos⁴³ sejam a ilustração mais desoladora do imaginário francês sobre as “suas” colônias e seus habitantes exóticos. A equação cognitiva estabelecida desde então é de natureza evidentemente etnocêntrica e racista que recusa ao sujeito colonial - hoje incarnado na figura do imigrante e sua progenitura - a assimilação definitiva à categoria de humano e, menos ainda, a aceitação total na esfera dos “iguais e semelhantes”.

⁴¹ Redução do sujeito migrante à sua qualidade profissional amplamente criticada por Sayad. (Imigração ou os paradoxos da alteridade. São Paulo: Edusp).

⁴² Le Monde Diplomatique. Ces zoos humains de la République coloniale: <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>

O ódio não é causa em si. É consequência do mal-estar generalizado que atinge uma sociedade em convulsão. A sensação de vertigem existencial decorrente da perda de coordenadas históricas e psicológicas, sintetizada na metáfora da queda narrada no início do filme: um homem que cai de um prédio de cinquenta andares. Durante a queda, ele repete sem parar: “Até aqui tudo bem, até aqui tudo bem, até aqui... tudo bem”. Ou seja, o importante não é a queda. É a aterrissagem.



LA JAULA DE ORO (2013)

Título original: La jaula de oro

Direção: Diego Quemada-Diez

País: México | Espanha

Idioma: Espanhol | Tzotzil

SINOPSE:

Dois garotos da periferia de uma cidade na Guatemala viajam para os Estados Unidos procurando melhores oportunidades de vida. No caminho, conhecem um indígena mexicano que não fala espanhol. Pegando carona, eles viajam juntos.

La Jaula de Oro

Rafael Tassi Teixeira

La Jaula de Oro narra a experiência de três jovens migrantes guatemaltecos e um jovem indígena tzotzil na tentativa de chegar aos Estados Unidos. Feita de movimentos paisagísticos e pausas dialógicas, o filme acessa as múltiplas situações do êxodo e transporta os adolescentes ao território da circularidade infinita. Durante as diversas viagens,

paralela à intensidade do impulso pela sobrevivência, há espaço para a inconstância emudecida da amizade. Pequenos silêncios substituem a verossimilhança da imagem da individualidade na descoberta da semelhança, a partir não apenas da experiência andarilha, mas no processo de aquisição gradual do sentimento de cumplicidade: “somos os mesmos migrantes, erramos os iguais destinos”.

Nesse sentido, pequenas concessões fílmicas - sonho, pausas, imagens, vozes humanas distribuídas ao final - inscrevem a estrutura diegética em todo o seu conjunto, quando mostram os processos de aquisição e de expressão da condição humana em um universo sempre possível como passagem. A amarga paisagem do sucessivo de impedimentos, refratária à condição da sobrevivência, é revelada na dramática condição nômade no trânsito entre México e Estados Unidos, e os milhares de jovens que, sem companhia adulta, tentam atravessar, em um compêndio de desolação, sequestro e circuito de ameaças, a fronteira entre esses dois países e seus múltiplos mundos.

Desde a saída da Guatemala natal até a fronteira norteamericana, o périplo intransponível serve de exteriorização do processo de vida. Há solidariedade, mas há injustiça; há companherismo, mas não há qualquer possibilidade de chorar uma perda. A natureza do vínculo se produz, no filme de Quemada-Diez, em uma interface entre a dura realidade da partida e a virulência da passagem. Cada singular movimento, cada quilômetro entre milhares de ferrovias que são cruzadas revelam o que pode ser absorvido como uma teoria da adolescência migrante: onde ela é escavada mais

profundamente como condição humana, mais intensamente ela é espoliada.

A estrutura fílmica se estabelece, em cotejamento com o documentário, na visão da paisagem migrante de seus protagonistas jovens, constantemente emudecidos, sem tempo para comentar a experiência da diáspora e a metáfora da terra prometida que os mantém juntos no impulso migratório. Já forjados na condição realizável da partida como o bem mais lúcido no caminho da subjetividade, os jovens precisam da carga simbólica.

As marcas dessas séries de inquietudes estão nas longas e pausadas sequências de autoexílio, da necessidade de perenes recomeços e, sobretudo, da urgência comunicativa que se impõe como um apêndice da propulsão do desgarramento. Os olhos dos três jovens representam muito dessa jornada que é, em si mesma, a incubação e o desenvolvimento do processo de sobrevivência, dissecada, talvez, na ordem das pequenas e infindáveis sutilezas que marcam cada motivo de escolha, cada escolta, sobre a própria pele, sobre as próprias sombras e as próprias margens, em um universo que é habitado pelas incertezas da anonimidade da existência: a fronteira e seus lugares de enunciação onírica.⁴⁴

Nesse aspecto, o filme significa um processo amargo e, ao mesmo tempo, profundamente afetuoso nos olhos dessas figuras adolescentes, signos da percepção do paraíso onde ele é ensinado e absorvido e que nunca está, alegoricamente

⁴⁴ Seus recursos de metáfora da própria luta pela vida, sempre a ser buscada, sempre a ser entendida como um eterno recomeço, mesmo quando cada ponto da geografia é transposto.

muito mais mudo, imutável e silencioso, como na sequência da neve métrica que percorre todo o filme e perfura a alma do último protagonista. A neve que nunca será a mesma do primeiro ao último sonho, porque os olhos se tornaram de peregrinos e expulsos a incapacitados e reféns, e porque a luta pela vida, quando incide sobre os mais necessitados, é refém do processo de manutenção de um imaginário que, para conter um mínimo de verdade, acaba com a transformação do que foi ontem, do que é hoje e do que dolorosamente será amanhã: a sombria e pária condição da errância, em uma luta pela comunicabilidade que está sempre a um passo da outra paisagem que existe sobre a alma que foi perdida.

Nesse sentido, *La Jaula de Oro* explora as múltiplas paisagens em que o percurso é a própria instalação da cultura, a morada do pensamento e possibilidade da impregnação do desejo de ser inscrito em uma individualidade reconhecida. O filme centraliza essa atmosfera ao preocupar-se com a trajetória e seu entendimento com a natureza errante. A câmera está quase sempre posicionada atrás dos olhos dos protagonistas, e obtém uma profunda escolha humanitária na narrativa feita de série de pousos, de quase tentativas e de longas demoras, da passagem através de múltiplos túneis, vagões de trens vazios e outros completamente cheios de pessoas, todas nômades, completamente à deriva, que se revela a partir da própria partida.

O sonho da fronteira, distanciamento último, parece ser o sonho da incubação da transterritorialidade. Sonho da mobilidade não forçada e do assentamento da identidade em uma situação menos diacrítica que o vazio de origem.

Completamente náufragos, os protagonistas não sabem os motivos verbais uns dos outros, das circunstâncias da viagem. Nem precisam de justificação, porque partem de culturas diaspóricas, êxodos programáticos que subentendem o universo da trajetória como o fio condutor da única possibilidade da instalação da identidade peregrina e circulatória. O filme incorpora essa perspectiva ao dar preferência aos processos migrantes desde a origem pelo olhar de seus protagonistas, dos quais sabemos apenas os nomes, que desconhecemos suas situações familiares e culturais de origem, mas que se unem na força da migração como elemento de relativamente estável, e porque transportam na mobilidade corpórea o sentimento possível de identificação com o lugar do sonho.

O drama migratório em *La Jaula de Oro* é imposto como o espaço em que as vicissitudes da experiência revelam por excelência as necessidades da inserção social contra a violência da metáfora da desnuclearização da identidade. O paradigma da errância, no filme de Quemada-Diez, está repleto, portanto, de outro paradigma: a recriação do imaginário como sustentabilidade mínima no exercício de uma perda que já é a do ponto de partida e de instauração do pertencimento negado.

Os adolescentes do filme expõem as infâncias ceifadas pela ligação com as representações, sempre a um passo, sempre como objetos inapreensíveis em sua globalidade, representando-se como elemento ausente, remetendo à ideia da substituição e da falta, já de início, dos processos mais básicos que permitem ao indivíduo organizar sua regularidade subjetiva.



LA NOIRE DE... (1966)

Título original: La noire de...

Direção: Ousmane Sembène

País: França | Senegal

Idioma: Inglês

SINOPSE:

Baseado em um conto homônimo de Sembene (1961), *La noire de...* narra a história de uma jovem senegalesa que vai trabalhar na França. Inicialmente, com o sonho de melhores oportunidades no país. Logo se vê convivendo com os efeitos do colonialismo, do racismo e dos conflitos trazidos pelas identidades pós-coloniais na África e na Europa.

La Noire de...

Kassoum Dieme

O cinema é a ferramenta à qual o escritor e cineasta Sembène Ousmane recorreu para dar maior alcance a suas reflexões e ao diálogo que almejava estabelecer com os senegaleses, africanos e com o mundo. Nele, a migração é muitas vezes apontada como fator promotor de mudanças sociais, culturais e políticas. A miúdo, essas mudanças ocorrem em tensões geradas pela experiência migratória, sobretudo a de quem migrou da África

negra. É o que mostram os filmes *Camp de Thiaroye* e *La Noire de...*, emblemáticos, pois neles a pessoa migrante desde a África passa a conhecer melhor o europeu, idealizado, que a explora, passando a reivindicar mais respeito e dignidade.

Em *La Noire de...* (1966), o primeiro longa-metragem de Sembène Ousmane, a migração é um tema fundamental e a mulher é a heroína. Esse filme destaca a migração Sul-Norte - ida de uma mulher negra do Senegal para a França -, precedida pela migração Norte-Sul - presença de uma família branca francesa no Senegal. Ademais, sugere que este fenômeno envolve Estados e famílias. A disparidade de condições de vida das migrantes negra e branca nas respectivas localidades de instalação constitui um elemento que dá a esta análise resumida sua relevância. A migração transcontinental, vinculada ao trabalho e à sombra da colonização, constitui em *La Noire de...* um tema preponderante.

A vida da personagem principal, Diouanna, está estritamente ligada à migração de longa distância, antes mesmo dela iniciar sua migração. Essa mulher procurava trabalho batendo em portas de apartamentos de “bairros de brancos” em “terras de negros”. Caberia resumir as tentativas infrutíferas de Diouanna, quando diz: *“J’[étais] montée, descendue, remontée, redescendue des étages. Et partout c’était pareil: personne ne voulait de bonne”*⁴⁵; ou na fala de uma mulher branca que, ao abrir a porta do próprio apartamento, diz (antes de fechá-la): *“Ah non, je ne veux pas de Fatou”*⁴⁶.

⁴⁵ Havia subido e descido, novamente subi e descí. E em todos os lugares era a mesma coisa: ninguém queria empregada doméstica.

⁴⁶ “Não preciso de uma Fatu”. Embora Fatou, diminutivo de Fatoumata, seja um nome próprio de uma mulher, muçulmana, ele significou, nesse caso, uma empregada doméstica.

Então, como outras mulheres, ela passava o dia na Praça das empregadas, esperando pacientemente por um trabalho.

O trabalho doméstico era uma oportunidade tão rara que, quando a futura “patroa” de Diouanna, uma mulher branca, apareceu na referida praça em busca de uma trabalhadora, houve tumulto. A empregadora, bem como aquela que não precisava de uma Fatou, era uma imigrante em Dakar, em posição privilegiada, quando comparada à mulher senegalesa que ela escolheu. Fica evidente que cabia a ela estabelecer o salário da empregada, e que esta deveria se empenhar no seu trabalho, ciente da existência do “exército de reserva”. “Contratada” para cuidar apenas das crianças, Diouanna passou a trabalhar consciente ou inconscientemente para imigrantes transcontinentais. Sua felicidade por ter encontrado trabalho era ainda maior porque trabalharia para empregadores brancos, expatriés e ricos. “J’ai du travail, du travail, chez les Blancs”, repetiu aos gritos Diouanna, que trabalhou posteriormente para a mesma família no sul da França.

Em Dakar, bem como na França, o trabalho de Diouanna era supervisionado pela mesma mulher branca que tinha claramente privilégios assegurados, na sua relação com esta, mesmo sendo imigrante. Isto coloca em questão a associação intrínseca da migração com a precarização das condições de vida dos migrantes, ressaltando que estas tendem a ser melhores se a pessoa migrante é de país colonizador, branca, do sexo masculino ou altamente qualificada. Como diria Sayad (1998), o lugar que o país ocupa no cenário internacional também pode determinar o

lugar que seus emigrantes ocupam nos locais de instalação. Diante disso, entende-se porque a imigrante francesa⁴⁷ no Senegal goza de privilégios que não teria na França por ter aquela nacionalidade e ser branca, enquanto uma imigrante senegalesa perderia privilégios na França.

No filme, a emigração de Diouanna decorre da migração de retorno de seus empregadores para a França. Essa emigração começa no momento em que ela se preparava para viajar e passou a se imaginar vivendo na França. Se para sua “patroa” o processo migratório transcontinental parece ter tido poucos efeitos sobre seu modo de vida, o mesmo não ocorre com a imigrante senegalesa no sul da França. Ao entrar no apartamento dos empregadores, menor que sua casa de Dakar, Diouanna conheceu em poucos minutos a cidade e seus arredores a partir da janela do apartamento.

Em contexto migratório, a noção do tempo, assim como de trabalho podem sofrer alterações radicais. Agora Diouanna é empregada doméstica “de verdade”, faz tudo pelo mesmo salário. Percebendo essa mudança e a de tratamento, ela se pergunta: *“Pourquoi Madame me crie-t-elle tout le temps?”*; ressaltando: *“Je ne suis pas cuisinière ni femme de ménage”*⁴⁸. Ainda se pergunta sobre o que ela se tornou nesse novo lugar em que as portas dos apartamentos estavam sempre fechadas, e por que a “patroa” doravante queria comer arroz, sendo que em Dakar o cozinheiro nunca havia feito arroz - lembrando que veio para cuidar das crianças, como em Dakar.

⁴⁷ Ser francesa hoje, e muito antes dos anos 1960, não significa ser branco, mas o filme analisado sugere algo assim.

⁴⁸ *Por que a Senhora grita toda hora comigo? Não sou cozinheira nem diarista.*

Todas estas perguntas e observações mostram que o contexto migratório, totalmente diferente, provoca em Diouanna sinais de indignação e desilusão profundas, que levam a uma reação que rompe com a situação de desumanização pela submissão à escravidão.

Em *La Noire de...*, a relação entre migração, mulher, trabalho e raça é bem evidente. Nesse filme, Sembène conseguiu mostrar a complexidade da questão migratória, colocando que a condição das migrantes varia e depende de múltiplos fatores. Mais exposta a adversidades, que podem vir de outra mulher, a imigrante negra preferiu lutar para se livrar do cárcere e da escravidão.

REFERÊNCIAS

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo, 1998.



A SAÍDA É A FUGA (2013)

Título original: A saída é a fuga

Diretor: Leandro Rolim e Paulo Leite

País: Brasil

SINOPSE:

O documentário brasileiro, produzido com o apoio do Alto Comissariado da ONU para Refugiados (ACNUR), retrata a vida dos refugiados latino-americanos, em geral vítimas de grupos armados ligados ao narcotráfico. Rolim e Leite mostram que a América-Latina é também a terra que acolhe sírios, congolese, sudaneses, haitianos...

A saída é a fuga

Denise Jardim
Maia Sprandel

Conhecer a multiplicidade de situações envolvidas no visto de refugiado é parte importante do aprendizado da escuta a respeito da violência e perseguição que precipitam a imigração forçada.

Nesse filme, os diretores Leandro Rolim e Paulo Leite apresentam diferentes formas que a violência tem sido

impetrada contra civis, ora advinda do aparato de Estado, ora das guerras entre Estados e que provocam o medo e o colapso de uma vida local.

Os relatos versam sobre os efeitos do aumento da violência no âmbito de relações de vizinhança, em que o monopólio da força física Estatal se apresenta corrompido, ou em total falência, dando lugar a faccionalismos e bandas armadas que recrutam jovens e pressionam os vizinhos e, sobretudo, revelando a violência Estatal disseminada e pulverizada nas relações locais.

Nesse amplo cenário de violências contemporâneas, nada desconhecidas em sua magnitude, reencontramos no filme as vozes dos testemunhos que revelam a complexidade que envolve o status de “refugiado”, por sua saída forçada, impulsionada pelo medo de perda de sua vida em um contexto de violência disseminada nas relações cotidianas.

São essas violências já experimentadas e presentes em seu entorno que temem reencontrar. Mas também revelam que, cruelmente, o caminho da fuga é permeado pela violência física.

“A saída é a fuga” já em seu título lembra que livrar-se do medo e da violência faz dele um exemplo de busca da permanência de si, dos seus - aos quais se vê impossibilitado de reencontrar. Tal “saída” é uma renúncia. Da noite para o dia, da vida entre inúmeros desterrados, explicitam que para o refugiado a única oportunidade é reconstruir sua vida em outro lugar. Eis a explicitação contundente dos relatos: a saída do refugiado é repleta de renúncias e não uma simples “busca de oportunidades”. O filme permite ao espectador

colocar-se no lugar de e perceber o quão dramática e avassaladora pode ser uma situação de refugio.

Essa é uma importante mensagem fílmica sobre os compromissos internacionais relativos a direitos humanos e que não se restringem à segurança jurídica, mas nos interpelam a pensar os compromissos éticos e nossa própria atitude de acolhimento, para que não venhamos a reproduzir outras violências e atitudes que inviabilizem a esperança de quem saiu em busca de um lugar confiável para reconstruir sua vida.

Ao mostrar experiências exitosas de acolhimento por parte das sociedades nacionais, o filme indica o quanto nós, cidadãos e movimentos sociais brasileiros, somos fundamentais para o encerramento do ciclo de violências e o quanto é importante lutarmos por legislações nacionais que superem o duro e exclusivo status de refugiado e permitam o ingresso por meio de vistos humanitários.



LA SALADA (2014)

Título original: La salada

Direção: Juan Martín Hsu

País: Argentina

Idioma: Espanhol

SINOPSE:

A Salada é uma enorme feira no subúrbio da zona sul de Buenos Aires, habitada por imigrantes. A narrativa retrata três histórias: um pai e sua filha coreana que se preparam para um casamento arranjado; um jovem boliviano que acaba de chegar ao país; e um vendedor taiwanês de DVDs.

La Salada

Cristina de Branco
Miguel Dores

O longa-metragem ficcional La Salada, realizado pelo jovem cineasta argentino Juan Martín Hsu, lançado em 2014, representa mais um passo na caminhada da cinematografia argentina por entre as tramas migrantes, que tanto marcam seu território republicano. Hsu parte da densidade narrativa e sinestésica da gigantesca feira de La Salada, pulsante na

zona sul de Buenos Aires, para revelar protagonistas nascidos fora das fronteiras argentinas, residentes e trabalhadores na capital, diferentes em suas origens e percursos – ainda que conectados por sua condição imigrante. Yunjin veio ainda criança para a Argentina e seu pai, Kim, procura manter costumes coreanos e casá-la com um jovem bem-sucedido da comunidade. Mas, ao aproximar-se a cerimônia, as certezas de um modo de vida coreano começam a se esbater. O jovem boliviano Bruno acaba de chegar ao país com seu tio e, ao procurar trabalho em La Salada, estabelece relações de solidariedade e de intimidade com sua comunidade e com outros imigrantes. O taiwanês Huang vende DVD's piratas, vive sozinho e, embora telefone frequentemente à família, procura encontrar um sentido para sua vida na Argentina.

Vale aqui contextualizar o filme entre a produção cinematográfica argentina, tantas vezes alusiva ou tangente ao temário do deslocamento e, especialmente, da migração internacional.⁴⁹ La Salada surge diante de um enfoque maior do cinema contemporâneo argentino nas comunidades e sujeitos andinos e orientais imigrantes em Buenos Aires e cidades limítrofes, como provam as abordagens ensaiadas desde Bolívia (Adrián Caetano, 2001), de Retorno a Bolívia (Mariana Raffo, 2008), de Hacerme feriante (Julián D'Angiolillo, 2010) até a Un Cuento Chino (Sebastián Borensztein, 2011), Bolishopping (Pablo Stigliani, 2013) e Mujer Conejo (Verónica Chen, 2013). Mas também surge

⁴⁹ ERAUSQUIN, Estela. 2012. “Los inmigrantes en el cine argentino. Panorama general y estudio de un caso actual: Un cuento chino, 2011” In Les Cahiers ALHIM - Amérique Latine Histoire et Mémoire, 23 - Migrations latino-américaines et cinéma, Paris.

da emergência de cineastas imigrantes de segunda geração que buscam contar suas próprias histórias e visibilizar a Argentina que viveram e que constituem.

É justamente sobre este segundo contexto que se fundamenta a tessitura de *La Salada* e sua fertilidade enquanto história, visto que é o próprio protagonismo da experiência de sujeitos imigrantes que assume uma profunda relevância no filme de Juan Martín Hsu, em detrimento de uma utilização recursiva dos personagens imigrantes para contar a história da maior feira da América Latina ou de uma superexploração mistificada e exotizante de relações interculturais entre nacionais e estrangeiros (como é habitual em tantas produções cinematográficas sobre migração). O filme, como o próprio autor revela em várias entrevistas, é uma constante indagação de histórias de imigrantes em crises e resistências micrológicas em um contexto de sincretismo sociocultural que acomete tanto os personagens, como o próprio diretor, filho de imigrantes taiwaneses: “En todos los personajes hay algo de mí. Ideas, pensamientos o emociones que van teniendo, algunas situaciones o me pasaron a mí o a alguien cercano. En general, la sensación emocional de soledad y desarraigo es algo que me cruza.”⁵⁰

Tendo como eixo territorial a feira de *La Salada*, o filme adentra em espaços prototípicos da imigração: pequenos negócios familiares e sectores de produção periféricos, onde abundam mercados paralelos e situações análogas à escravatura. Porém, é evidente que *La Salada* não se mobiliza como denúncia destes fenómenos urbanos, como o fazem os filmes *Bolishopping*

⁵⁰ In entrevista para Cinco Centros, 10 Nov 2014, disponível online através do link: <https://cincocentros.com/2014/11/10/la-pelicula-decanto-sola-entrevista-a-juan-martin-hsu/> (último acesso: 20.06.17)

ou Hacerme Feriante, mas, sim, determina-se como um coro de narrativas pessoais que coabitam estes espaços, marcados pelo desenraizamento territorial e pela procura de um sentido para a coexistência social. O foco nesta subjetividade complexa e coletiva para o autor parece caracterizar-se na operação de “evitar los estereotipos para crear personas antes que personajes”⁵¹, intentando, assim, como descreve Hsu, “que el público llegue a entender a la otra persona a través de los sentimientos, no importa si es coreano, chino o boliviano”⁵², que os espectadores reconheçam ele mesmo e seus próximos.

Esse processo de autorrepresentação tem nesse coro de personagens uma de suas principais propostas, procurando fundamentar histórias pessoais, sintetizando-as em uma experiência coletiva. Assim, querendo trazer a “experiencia desde el inmigrante, una experiencia más de adentro y no tanto desde el que ve de afuera”⁵³, Juan Martín Hsu diz que:

La elección de la “película coral” tiene que ver con, cuando yo empecé a pensar la película me di cuenta que una historia, de un personaje único, de una colectividad única, no me alcanzaba para hablar de la inmigración. (...) a través de buscar la heterogeneidad de los personajes, que sean de diferentes nacionalidades, podía al bajar mejor la idea del inmigrante.

⁵¹ In entrevista para El Amante, 09 Jun 15, disponível online através do link: <http://www.elamante.com/criticas/entrevista-con-juan-manuel-hsu-la-salada/> (último acesso: 20.06.17)

⁵² In entrevista para Cine con MC Fly, 9 Jun 2015, disponível online através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=FQvT520IweE> (último acesso: 20.06.17)

⁵³ In entrevista para o Festival Biarritz Amérique Latine, 08 Out 2014, disponível online através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=h-1D7LL6s70> (último acesso: 20.06.17)

Também no sentido de afirmar essa intimidade com a trama real imigrante, Hsu procurou por atores e não atores imigrantes de primeira e segunda geração, que falassem os idiomas de cada personagem (mandarim, coreano, castelhano e quéchua), ou seja, que “cada actor sea de la nacionalidad que corresponde, que está retratando”⁵, para que também deles emergisse essa proximidade, enfim, “para darle más veracidad”⁴ ao filme. A relevância da autorrepresentação no filme é tamanha que, para além disso, o diretor assume a intervenção dos atores e não atores na construção narrativa do filme: “ciertas frases o diálogos, los íbamos armando a partir de las características propias de cada actor”⁵. Em consonância, afirma Chang Sung King (Kim, pai de Yungin), “era una historia conocida para mí, yo soy inmigrante. Ese personaje que yo hago en La Salada es mi papa (...) yo lo viví así, lo padecí, lo sofri, la goze (...) fue terapéutico para mí”⁵⁴.

Assim, as tramas pessoais de cada personagem giram em torno da dispersão e da busca de um novo rumo para vida, o que implica o seu deslocamento compulsório ou voluntário. Huang assiste ao filme argentino Rapado, em que um jovem raspa o cabelo em um ato simbólico de transgressão. Em seguida, Huang oxigena o cabelo e veste roupas mais juvenis, com a intenção de chamar à atenção da revisora argentina. Perante o fracasso de sua tentativa, ele se envolve com uma mulher com alegado fetiche por homens asiáticos. Simultaneamente, por mais que não fale fluentemente

⁵⁴ In entrevista para o Muviñus, 11 Nov 2014, disponível online através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=TuVL9CvALhs> (último acesso: 20.06.17)

castelhano, Yanjin se recorda pouco da Coreia, reafirmando uma cisão identitária que parece estimular o conflito com seu pai e noivo, ambos sujeitos que mantêm um diálogo intenso com o seu país e sua cultura. Como sugere uma de suas primeiras aparições, na qual Yanjin traduz um diálogo entre o pai e um argentino, ela se apresenta imediatamente como uma tradutora cultural capaz de selecionar seus momentos de maior coreianeidade ou de coreana-argentina, ao se envolver com pessoas de fora da comunidade coreana, como exposto em sua crescente e desaprovada atração por um jovem argentino que conhece na feira. Por sua vez, entre karaokês e restaurantes coreanos, Kim, pai de Yanjin, inicia uma relação de cumplicidade com Bruno, empregado boliviano, em um ato de cisão com a sua forma de vida social endogâmica. Bruno, por outro lado, encontra uma rede de contatos estabelecida em La Salada, frequenta espaços que reconhece culturalmente e inclusive se envolve sexualmente com uma moça boliviana que também fala quéchua. Em suma, o entrelaçar das histórias que La Salada nos traz impressões desse profundo deslocamento social, onde encontramos sujeitos mediados entre o novo e o passado, entre o eu e o outro, revelando de forma inquieta a inconsistência de seus eixos de identidade para se relacionar com o espaço e tempo em que coabitam.

O sincretismo cultural dos sujeitos imigrantes é assumido como dispositivo fundamental emergido dessa imensa meshwork que representa, em primeira instância, o espaço comercial e, mais profundamente, a própria *argentinidad*. Nesse sentido, o processo sincrético não é

apenas destacado como um afã intercultural de pessoas de diferentes comunidades, mas também como caminho de possíveis encontros e inevitáveis amputações, tal como expressa Juan Martín Hsu: “La película tiene que ver con esa búsqueda heterogénea y plural de personajes y colectividades, algunas muy disímiles entre sí, con una idea muy sencilla que tiene que ver con el encuentro y el sincretismo de culturas en fervor de una idea conciliadora con ‘el otro’”⁵⁵.

⁵⁵ In entrevista para ANDigital, 10 Jun 2015, disponível online através do link: <http://andigital.com.ar/component/k2/item/45853-la-salada-y-la-experiencia-del-nuevo-inmigrante-en-argentina>



LAURA (2011)

Título original: Laura

Direção: Felipe Barbosa

País: Brasil | EUA

Idioma: Português | Inglês | Espanhol

SINOPSE:

Laura, uma mulher de quase 60 anos, vive em Nova York, em um hotel barato, em contraste com as noites ‘hollywoodianas’ da cidade. A personagem vive em dois mundos: fechada em seu quarto diminuto, mantido a sete chaves, e como uma dama elegante que frequenta festas luxuosas.

Laura

Sandra Straccialano Coelho

Primeiro longa-metragem de Felipe Barbosa, Laura é um filme que pode ser abordado de acordo com algumas das principais tendências contemporâneas do documentário brasileiro. Nesse sentido, ele não apenas centra sua narrativa na construção de um personagem “anônimo”, ressaltando sua

⁵⁶ Desenvolvido e realizado com apoio do edital Doc TV América Latina (2ª. edição); exibido no Hamptons International Film Festival (prêmio de melhor documentário), BAFICI, London International Documentary Festival, Hollywood Brazilian Film Festival e Mostra Internacional de São Paulo.

excentricidade ou singularidade – de modo semelhante ao que pode ser observado nos contemporâneos *Estamira* (Marcos Prado, 2004) e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), por exemplo –, como traz à tona o incontornável conflito entre documentário e encenação, especialmente visível nos momentos em que são revelados, para o espectador, os embates e discordâncias entre o diretor e sua protagonista-título.

Ao mesmo tempo, contudo, e seguindo uma via de análise talvez menos evidente sobre o filme, é possível acessá-lo naquilo que apresenta e faz refletir sobre a experiência migratória. Nascida em Buenos Aires, na Argentina, e criada no Brasil, a personagem-título se apresentará, ao longo do documentário, como uma figura desterritorializada. Sua “pátria”, em verdade, é apresentada antes mesmo de o título do filme aparecer na tela, resumindo-se a uns poucos metros quadrados que se encontram tomados por uma profusão de diferentes objetos pessoais dispostos de forma caótica. O plano aproximado da câmera com relação a esse espaço configura uma cena claustrofóbica, pela qual a protagonista transitará com familiaridade, consciente do registro audiovisual.

Contudo, a imagem de Laura em meio a esse espaço caótico se apresenta como incongruente, já que a figura que observamos é quase sempre a de uma mulher que se veste, maquia-se e se posiciona frente à câmera de forma glamourosa. Essa contradição construída no plano das imagens, e que, não por acaso, estabelece-se enquanto primeiro contato do espectador com Laura, materializa uma ambiguidade fundamental da personagem, que será confirmada progressivamente ao longo da narrativa fílmica.

Observa-se, com o desenrolar do documentário, que, do ponto de vista estritamente biográfico, as informações sobre a vida de Laura são escassas e serão transmitidas apenas de maneira pontual ao espectador, quase que exclusivamente pelos depoimentos da própria personagem. Seu sobrenome sequer é informado (reduzindo-se ao registro nos créditos finais) e, de seu passado migratório antes da mudança para os EUA, sabe-se apenas que, nascida na Argentina, Laura se instalara no Brasil durante a infância. Já sobre os motivos que a levaram para o cenário cosmopolita onde as cenas do documentário foram registradas (Nova Iorque), a personagem explica, de forma resumida:

Quando meu marido me deu um pontapé e me botou no meio da rua, eu voltei de Buenos Aires [para o Brasil], eu não tinha casa, eu não tinha roupa, eu não tinha nada... O apartamento vazio. Eu falei: “Bom, não adianta planejar porra nenhuma. Você virou, o mar veio e destruiu todo o seu castelinho”. Eu vivia pra minha casa e pro meu marido. Desse dia em diante, eu falei: “Deixa rolar”. Eu entrego a vida a Deus e vim aqui pra me divertir.

A situação narrada nesse momento, que evoca fatos biográficos potencialmente dramáticos, não é explorada pelo diretor, e o filme irá se centrar, quase que exclusivamente, no presente vivido pela personagem nos Estados Unidos. Nesse sentido, acompanharemos Laura em suas diferentes incursões pela cidade, seja pelas festas luxuosas em que circulam astros hollywoodianos (e para as quais ela consegue passe livre), seja pelas ruas de Manhattan, onde recolhe, do lixo, muitos dos “tesouros” que acumula no pequeno quarto

de hotel onde vive. Da alternância entre esses momentos de luxo e de relativa pobreza é que se revela para o espectador, aos poucos, uma experiência migratória vivida praticamente como farsa.

Simultaneamente, é importante destacar que tal experiência, do modo como é construída no documentário, não se presta a representar a vida da maioria dos migrantes latinos nos EUA, como se poderia esperar caso se se tratasse de um personagem (e documentário) construído a partir de um ponto de vista sociológico. Contudo, é por meio dela, e de sua ambiguidade intrínseca, que Fellipe Barbosa acaba por conseguir acessar questões sutis da experiência migratória – o receio ou mesmo impossibilidade de voltar ao país de emigração, as dificuldades de lidar com as expectativas familiares, assim como a construção de uma personagem para si própria como forma de fuga e superação das dificuldades, são elementos que irão perpassar Laura e que apontam, por sua vez, para questões subjetivas muitas vezes experimentadas por vários outros migrantes.

De certo modo, é possível dizer que a construção da personagem Laura ao longo do documentário nos remete a uma sensação de confinamento, tanto do ponto de vista físico – materializado no espaço restrito onde ela acumula os mais diferentes objetos, aos quais se mostra excessivamente apegada –, quanto metaforicamente, tendo em vista o pouco que a personagem nos revela (e quer revelar) a respeito de sua intimidade.

Excêntrica e carismática, consciente de participar da realização de “seu filme”, Laura irá travar diferentes

discussões com Fellipe Barbosa, exatamente por querer controlar a personagem de si própria que será apresentada para o público. Do embate entre esse desejo da personagem e a concepção do diretor sobre o filme é que irá se constituir, em última análise, o drama central do documentário Laura.



LISBOETAS (2004)

Título original: Lisboetas

Direção: Sérgio Tréfaut

País: Portugal

Idioma: Mandarim | Português |

Romeno | Russo | Ucraniano

SINOPSE:

Um documentário sobre modos de vida, mercado de trabalho, direitos, cultos religiosos e identidades, abordando a experiência humana de imigrantes da grande Lisboa. Trata-se de uma narrativa política sobre a vaga de imigração que mudou Portugal.

Lisboetas

Eduardo Baggio
Manuela Penafria

O cartaz que anunciou a estreia em sala de cinema de Lisboetas (2004), de Sérgio Tréfaut, perguntava: “Quem és tu? O que fazes aqui?”. Para o título deste texto colocamos a afirmação “Estou aqui, agora ou para sempre” como possível resposta a essas interrogações, já que são interrogações daquelas que se fazem uma a seguir da outra, e não dão

tempo de resposta a cada uma, mas às duas, em simultâneo. E esta nossa resposta podia bem ser dada pelos imigrantes que habitam em Portugal ou em qualquer outro país. É uma resposta que invoca direitos, mas, ao mesmo tempo, devolve a interrogação: e tu, que já aqui estás, o que fazes?

Tradicionalmente um país de emigrantes, Portugal vê na década de 2000 a chegada de vários imigrantes. Oriundos dos mais diversos países do mundo, alguns desses imigrantes se tornaram os intervenientes de Lisboa (Sérgio Tréfaut, 2004). São pessoas que passaram a viver na capital portuguesa, mas que não pertencem e/ou não se sentem pertencentes à vida de Lisboa e à vida de Portugal. Dentre as mais variadas situações cotidianas vividas em uma grande cidade, algumas são muito próprias dos que, de origem, não são dali: aulas de língua local, a busca por trabalho (legal ou ilegal), o contato com a família distante, o enfrentamento da burocracia estatal, a busca da manutenção da cultura original, entre outras. Essas são algumas das atividades que servem de fio condutor para as cenas do documentário de Tréfaut, sempre com o foco nos intervenientes e nas suas necessidades do dia a dia.

Apesar da imigração ter se espalhado por Portugal, o documentário delimita Lisboa como espaço de observação das vidas que são de seu interesse fundamental. Desta forma, além de focar na maior cidade portuguesa e na que recebeu a maior quantidade de imigrantes, o filme cria uma ambiguidade forte entre aquilo que é global – a diversidade de origens e culturas dos migrantes – e o que é local – o espaço físico e a cultura de Lisboa. Assim, Lisboa, o título do filme,

carrega tal ambiguidade e a transforma em ambivalência, pois se refere tanto aos imigrantes que são novos habitantes de Lisboa como também aos moradores originais da cidade e sua respectiva cultura.

As cenas de Lisboa são organizadas em sequências que não produzem fortes ligações entre os intervenientes, mas que apresentam grande força interna, como que em movimentos centrípetos que nos colocam em contato com o extraordinário na vida ordinária de cada um deles. Em princípio, as ações que nos são mostradas seriam banais, o cúmulo do cotidiano; mas diante da condição diaspórica de cada um deles, tornam-se intensas e, por vezes, tensas. Tal condição é constantemente reforçada pela constituição da *mise-en-scène* do filme, que enfatiza o estranhamento vivido pelos intervenientes, que têm dificuldades de interagir com o local onde estão, seja por desconhecerem a língua, a cultura, ou mesmo a espacialidade lisboeta.

A constituição da *mise-en-scène* varia bastante entre as cenas do documentário e segue as situações vividas pelos imigrantes. Essa variação possibilita, por exemplo, uma cena em que quatro imigrantes tentam regularizar suas situações em uma agência da SEF (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras). Desde o primeiro deles – um ucraniano que ficou mais de seis meses fora de Portugal, algo que é contra as regras e por isso ele está irregular –, até o último – um imigrante negro de nacionalidade não evidenciada que está sendo informado de que precisa conseguir outros documentos além daqueles que levou –, todos são colocados diante da rigidez da burocracia da SEF. A forma fílmica acompanha essa característica do momento vivido por eles.

Assim, todos são mostrados em uma *mise-en-scène* rígida, com enquadramentos em primeiro plano, que mostram com centralidade e muitos detalhes os rostos dessas pessoas que estão perdidas naquela situação. Ao fundo das imagens dos rostos, vemos outras pessoas, sentadas esperando para serem atendidas, que estão desfocadas na profundidade de campo, representando uma infinidade de outros imigrantes indefinidos, em busca de autorização de residência e de trabalho em Lisboa. Irônica e provocativamente, o filme, ao intitular-se *Lisboetas*, já é uma afirmação de que todos esses imigrantes são, efetivamente, parte integrante da cidade. Os cortes nesta cena só ocorrem quando muda o interveniente que é mostrado e, em todos os quatro casos, temos a mesma voz feminina da funcionária da SEF que os atende, mas não vemos seu rosto. O documentário a configura como uma agente que confronta com clareza burocrática as expressões dos imigrantes que, por sua vez, não conseguem entender as leis e regras que estão regendo suas vidas (Fig. 2).



Fig. 2 Fotogramas de *Lisboetas*

Já na cena seguinte, bastante distinta da anterior em sua constituição, temos uma forte característica voyeurística. Acompanhamos vários imigrantes tentando conseguir trabalho ilegal na construção civil. Eles estão em uma rua no bairro de Campo Grande e são abordados por empreiteiros que chegam de carro, param e conversam com eles. Um dos imigrantes está com um microfone de lapela, o que permite que, apesar da câmera extremamente distante, possamos acompanhar o áudio dos diálogos. Diferente da proximidade extrema da cena anterior, aqui temos a distância enfatizada na *mise-en-scène*, com enquadramentos bem mais abertos e o movimento da câmera em busca dos imigrantes e de seus recrutadores que negociam a força de trabalho ilegal e barata. Tal distância e oscilação da câmera colabora, neste caso, para que a forma fílmica reforce a ideia de que a busca por trabalho empreendida por estes imigrantes os coloca em uma situação afastada e cambaleante diante do que é a vida regular de um lisboeta.

Lisboetas evoca constantemente uma nostalgia de algo que não sabemos exatamente o que é, pois não é especificada no caso de cada interveniente; é geral, é a nostalgia típica de todo migrante. Se viver em Portugal trouxe para os intervenientes a possibilidade, não necessariamente confirmada, de melhores condições nos aspectos objetivos e práticos da vida, há o sentimento da falta, subjetivo e não definível em palavras, que é expresso nos enquadramentos que se aproximam das feições, na montagem que enfatiza olhares e na música de timbres melancólicos.

Um dos exemplos mais contundentes do aspecto nostálgico do filme é a cena acompanhada pelo áudio de um

programa radiofônico em que o locutor lê em romeno as notícias do jornal Luso-Romeno Diáspora. Simultaneamente com o áudio noticioso da rádio, o documentário nos apresenta uma música de violinos, em tom muito suave, que remete ao passado, especialmente porque a imagem nos mostra uma jovem imigrante com um bebê no colo. Ela está sentada no último banco de um bonde que cruza as ruas de Lisboa e seu olhar alterna entre a atenção ao bebê em seus braços e momentos em que parece não focar em nada, ou seja, entre um futuro concreto em Portugal e um futuro indefinido, só possível de ser balizado com relação ao passado, àquilo que ficou em sua terra natal. As notícias seguem e destacam que naquela manhã 53 imigrantes foram presos pela polícia de Lisboa por não possuírem documentos.

O filme reúne situações diversas, e, nesse conjunto de situações do cotidiano, perpassa um sentimento de pertencer/não pertencer ao local onde se vive, a incerteza do presente e do futuro, a perda do passado – aqui a nostalgia se instala como emoção dominante, tanto nos intervenientes como nos espectadores.



MARIA CHEIA DE GRAÇA (2004)

Título original: María, llena eres de gracia

Direção: Joshua Marston

País: Colômbia | EUA | Equador

Idioma: Espanhol | Inglês

SINOPSE:

Aos 17 anos, Maria vive em uma pequena localidade ao norte de Bogotá, na Colômbia, retirando espinhos e amarrando flores. Grávida, é demitida e aceita a oferta de um conhecido: transportar heroína para Nova York em seu próprio estômago.

Maria, cheia de graça!

Kátia Couto

O filme Maria, cheia de graça é uma produção colombiana-americana de 2004, escrito e dirigido por Joshua Marston, tendo no elenco Catalina Sandino Moreno, Yenny Paola Vega, Jhon Alex Toro, Guilied López, Patricia Rae. O filme é ambientado em um cenário de uma cidade do interior da Colômbia, embora tenha sido filmado no Equador, conforme apresenta a ficha técnica do filme.

Maria, personagem principal, é uma jovem de 17 anos que trabalha em uma plantação de flores, e tem como função arrancar os espinhos da planta. Sua atividade de trabalho se transforma também em uma metáfora interessante de sua própria vida, pois vive em uma casa com mais três mulheres e um bebê (sua mãe, avó e irmã, que é mãe solteira, todas desempregadas, dependendo do único salário que entra em casa, o de Maria). Portanto, arrancar espinhos é uma especialidade que Maria vai revelando ao longo do filme, em busca de novas oportunidades. Ela busca arrancar de sua vida os espinhos da pobreza, espinhos das limitações impostas pelo trabalho e de uma gravidez inesperada.

Essa situação de incertezas, dificuldades financeiras e um trabalho que não lhe possibilita uma melhor condição de vida, revela que Maria, mais do que sonhar, entrega-se a novos projetos para mudar sua realidade, revelando uma personalidade, embora juvenil, bastante determinada. Isto acontece com muitos imigrantes que saem de seus lugares de origem em busca de novas oportunidades.

O filme fala da experiência migratória de jovens que se arriscam em oportunidades que afetam sua segurança e de suas famílias para buscarem um novo futuro. Ao trazer uma narrativa tendo uma jovem mulher como protagonista, Maria, cheia de graça discorre sobre algo pouco abordado nos filmes com temáticas migratórias: o protagonismo feminino nesses processos.

As mulheres chefes de família, com melhores condições de migrar do que os homens, ou como é o caso da história retratada no filme, mulheres membros de famílias eminentemente femininas, são pouco representadas nessas

produções – embora seja evidente o aumento da migração de mulheres, principalmente na América Latina em direção aos Estados Unidos ou à Europa no período abordado pelo filme.

Maria tem um namorado chamado Juan, do qual está grávida. Conta para Juan sobre seu estado e este propõe que os dois se casem e vão morar na casa de seus pais. Maria contesta tal ideia, pois na casa vivem cerca de dez pessoas, o que tornaria a vida da família e dos dois mais difícil. Ela lhe propõe que os dois morem na casa dela, mas quem contesta dessa vez é Juan, pois expõe um lado machista da cultura latina, dizendo que não, pois, “como pode morar na casa da mãe de sua mulher?”. Maria o chama por palavrões que revelam o preconceito e resistência de Juan a tal ideia e, então, ela lhe pergunta se ele a ama. Juan demora a responder e Maria pergunta como é possível ele se casar com alguém que não ama e que não o ama.

A maturidade da jovem Maria se revela nos detalhes, em seus posicionamentos perante as situações-limite, em que ela consegue racionalizar, deixando claro que Maria é cheia de graça em vários sentidos.

Ao passar mal no trabalho e vomitar em cima das flores, por não poder ir ao banheiro, e sendo obrigada depois a lavar as flores pelo seu gerente, Maria pede demissão. A situação deixa aflita sua família, que depende de seu salário. Sua mãe pede que Maria reconsidere, volte e peça desculpas ao senhor, pois o trabalho com as flores é algo decente. Maria não consente, indagando: “O que é decente?”. Novamente, Maria expressa uma personalidade aguerrida no sentido de crítica à forma como foi tratada pelo seu superior na

floricultura e os limites do que é ser decente, mesmo em um trabalho considerado legal. As regras e a forma de ser tratada na floricultura, na cabeça da jovem, não refletem muito o termo exposto pela mãe, que, por sua vez, subjetivamente contrapõe o trabalho com as flores ao transporte de drogas, atividade à qual Maria será apresentada.

Maria, então, conhece Franck, que lhe dá carona até Bogotá, quando ela decide buscar trabalho em outra cidade. Franck é um recrutador de “mulas”⁵⁷ que propõe a Maria o novo negócio. O valor do trabalho é alto, assim como os riscos, mas Maria aceita. Conhece nesse processo a Lucy, que já trabalhava como “mula” há algum tempo, com o intuito de rever a sua irmã que morava em Nova York.

O transporte de cápsulas de droga no próprio corpo é extremamente arriscado, pois, se uma delas se romper no trato digestivo, o resultado costuma ser a morte. Neste caso, Maria traz dentro de si, além das drogas, o filho e todas as suas expectativas. Antes de tudo, tinha medo de que soubessem que estava grávida, sobre a situação que a notícia geraria em sua família e em seu futuro.

Maria é cheia de graça, cheia de determinação e cheia de esperanças em poder mudar sua realidade, algo tão comum às milhares de pessoas que saem de seu país de origem simplesmente porque desejam algo melhor para suas vidas e de suas famílias. Esses desejos de mudança e transformação, ou simplesmente o desejo de rever seus familiares que se foram, como o caso de Lucy, movimentam o deslocamento de pessoas em todo o mundo e, com isso, desperta novos

⁵⁷ Pessoas que transportam drogas no próprio corpo.

olhares sobre o lugar de origem, o lugar para onde se destina e principalmente sobre si mesmo.

Maria é uma jovem decidida e as dificuldades desse processo não a impede de arriscar mais. Traz consigo uma nova vida que a arremete a novos projetos e à opção de permanecer para onde o trabalho ilegal a levou, voltar à velha realidade de sua pequena cidade e trabalhar como florista, são opções com seus desafios, incertezas, mas também novas perspectivas sobre seu futuro. Ela decide agora não só por si, mas também pela criança e por uma nova chance de lutar pelos dois.

O filme tem vários momentos que revelam as contradições por que passam um imigrante e especialmente as dificuldades enfrentadas pelas mulheres migrantes. Sua abordagem remete a vários temas, mas especialmente de identidade e de memória. É um filme capaz de fundamentar várias perspectivas presentes nos processos migratórios no passado e no presente da América Latina.

REFERÊNCIAS

CAPELATO, Maria Helena (Org.). História e Cinema: dimensões históricas audiovisual. 2^ª Ed., São Paulo: Alameda, 2011.

RAMOS, Eloisa Helena Capovilla da Luz (et. Ali). História da Imigração: possibilidades e escrita. São Leopoldo: Oikos; Editora Unisinos, 2013.

SILVA NETO, Antônio Leão. Dicionário de filmes brasileiros. São Paulo: A.L. Silva Neto, 2002.

SILVA, Marcos; RAMOS, Alcides Freire. Ver história: o ensino vai aos filmes. São Paulo: HUCITEC, 2011.



MEMÓRIAS DE XANGAI (2010)

Título original: Hai shang chuan qi

Direção: Jia Zhang-Ke

País: China

Idioma: Chinês

SINOPSE:

Desde os anos 30, a megalópole chinesa de Xangai sofre diversas transformações, incluindo revoluções políticas e culturais e fluxos migratórios. O documentário é composto de episódios, em que dezoito pessoas relembram suas vidas nesta cidade.

Memórias de Xangai

Camila B. F. Baraldi
Tatiana Chang Waldman

Memórias de Xangai, do diretor Jia Zhang-Ke, costura um retrato da cidade que dá nome ao filme, a partir de relatos de pessoas que lá nasceram, viveram ou passaram um período de suas vidas.

Partindo de Xangai, uma cidade portuária, que foi obrigada a se abrir ao comércio estrangeiro em 1842 por meio

do Tratado sino-britânico de Nanquim⁵⁸, tornando-se um ponto de contato entre o Oriente e o Ocidente, e que, em 1949, foi palco da chamada “Liberação de Xangai” (para os comunistas) ou “Tomada de Xangai” (para os nacionalistas derrotados pelo Partido Comunista), as memórias compartilhadas no filme registram uma história da China, situada especialmente no século XX, que experimentou a transformação dos sistemas político, econômico e social, o conflito de ideais, a violência, a morte de muitas pessoas, a separação de famílias, as prisões e a repressão a determinados estilos de vida e atitudes e a necessidade, para muitas pessoas, de migrar. Sob esse cenário, Xangai foi ponto de partida para Taiwan e Hong Kong, que acolheram muitas pessoas que experimentaram a mobilidade como um imperativo.

Antes desse período, durante a segunda metade do século XIX, as guerras, a pobreza e a fome já atingiam milhares de chineses. Nessa ocasião, foi significativa a migração dos chamados *culis*, trabalhadores pouco qualificados, submetidos a contratos restritivos e violações de direitos em seu deslocamento e também nos países de destino (CHONG CARINO, 1991; FLEISCHER, 2012). A partir de então, pode-se dizer que tem início a diáspora chinesa, que hoje conta com no mínimo 60 milhões de pessoas vivendo no exterior, número que não inclui os trabalhadores temporários no exterior, empregados por meio de programas de cooperação governamental, que compõem mais um milhão⁵⁹.

⁵⁸ A abertura do porto de Xangai foi consequência da perda das Guerras do Ópio que a China travou com a Inglaterra. A questão central era a negação da China em se abrir ao comércio internacional.

⁵⁹ Dados disponíveis no site da Organização Internacional das Migrações (OIM). Acesso em 30 de janeiro de 2017.

Se, por um lado, diversos acontecimentos na China faziam com que os chineses migrassem – internamente ou mesmo internacionalmente –, por outro, é interessante observar como eram acolhidos esses chineses nos países de destino, como o Brasil.

Os primeiros chineses chegaram ao Brasil no início do século XIX, sob a justificativa de implantar o cultivo do chá para exportação no Rio de Janeiro. Essa era a vontade de Dom João, que trouxe centenas de chineses para trabalhar nas fazendas imperiais. O cultivo foi considerado um fracasso, no entanto. Foi nesse mesmo século que o debate sobre a migração de chineses para o Brasil se acalorou (LESSER, 2001).

Com a previsão da abolição do tráfico de pessoas escravizadas, a partir dos tratados anglo-portugueses de 1810, as discussões sobre migração e raça ganham fôlego no Brasil. Os fazendeiros, defensores da grande propriedade e a agricultura de exportação, buscavam trabalhadores migrantes sem distinção de nacionalidade para suprir a mão de obra - seja pela morte ou pela fuga de pessoas escravizadas. Já a burocracia imperial tinha uma preocupação especial com as características étnicas e culturais e defendia o embranquecimento do país por meio da migração branca europeia para o povoamento do território (ALENCASTRO; RENAUX, 2008).

A presença de chineses no Brasil, entre as décadas de 1850 e 1860, era pouco expressiva – não chegava a mil – o que não significou a ausência de protestos (LESSER, 2001). A ideia de que a passagem de migrantes chineses no Brasil deveria ser transitória, como trabalhadores apenas — não

vindo a ser parte da população nacional —, era compartilhada até mesmo por muitos que defendiam a sua vinda ao Brasil (FULGÊNCIO, 2014).

No início da República, o Decreto n.º 528, de 28 de junho de 1890, determinava a exclusão da livre entrada nos portos brasileiros dos “indígenas da Ásia ou da África”, condicionando-a à autorização do Congresso Nacional. Seu conteúdo foi, no entanto, parcialmente revogado pela Lei n.º 97, de 5 de outubro de 1892 e, em 1907, o Decreto n.º 6.455 derrubou a restrição (FULGÊNCIO, 2014).

O fato é que tamanho debate sobre a conveniência da migração chinesa para o Brasil ao longo do século XIX ficou mais no campo da teoria, visto que o número de chineses que se estabeleceram efetivamente no Brasil no período foi pequeno (LESSER, 2001).

Já no século XX, é possível observar dois períodos de maior fluxo migratório de chineses para o Brasil: o primeiro entre as décadas de 1950 e 1970 e o segundo a partir da segunda metade dos anos 1990. É uma migração em grande parte para áreas urbanas e que, em um primeiro momento, foi fortemente influenciada pelo estabelecimento da República Popular da China, em 1949 – cabendo observar que a política migratória nos anos do maoísmo foi crescentemente restritiva à saída de nacionais. Já no segundo momento, com a abertura da China na Era Deng Xiaoping, no final dos anos 1970, houve uma maior flexibilidade diante das migrações internacionais. A migração de chineses, no entanto, tem crescimento na década de 1990, em meio aos indícios de saturação do mercado de trabalho na China (PIZA, 2012).

Hoje, os registros de chineses no Brasil chegam a quase 49 mil⁶⁰, a oitava nacionalidade mais numerosa entre os migrantes. A metade deste total está concentrada no município de São Paulo (quase 25 mil), onde são a quarta nacionalidade mais numerosa⁶¹.

A partir do filme de Jia Zhang-Ke, temos acesso a algumas das muitas possíveis histórias - ou dos possíveis olhares - sobre a China, para além dos livros de especialistas ou dos registros oficiais. Os relatos trazem elementos subjetivos sobre a China dinástica e patriarcal (Hou Hsiao-Hsien); sobre a experiência de viver uma guerra e uma revolução (Shangguan Yunzhu); sobre as transformações da passagem do socialismo ao capitalismo para empresários e trabalhadores (Zhang Yuansun e Huang Baomei); e sobre a mais recente abertura ao capitalismo (Yang Huaiding).

É a China sob o ponto de vista de quem vivenciou a Guerra Sino-japonesa, a Guerra Civil, a ascensão da República Popular da China, a decorrente Revolução Cultural, dentre tantos outros acontecimentos políticos que marcaram a vida destas e de tantas outras pessoas.

A migração chinesa hoje, no entanto, revela-se muito mais heterogênea. De executivos a vítimas de tráfico de pessoas, passando por trabalhadores contratados para grandes obras — com contratos restritivos —, a migração

⁵⁸ Número que inclui apenas chineses documentados. As possibilidades para os chineses de migrar regularmente para o Brasil são restritas às previstas no Estatuto do Estrangeiro (Lei 6.815 de 1980), sem qualquer abertura mais recente como as de que dispõem os sul-americanos por meio do Acordo de Residência do Mercosul ou os haitianos por meio do visto por razões humanitárias.

⁵⁹ Dados de 2016 obtidos através da Lei de Acesso à Informação junto ao Departamento de Polícia Federal.

chinesa aponta, com certeza, ao impacto que os eventos políticos e as leis – tanto na China como nos países de destino – têm sobre a mobilidade das pessoas e sobre a forma como essa ocorre e como se estabelece (FLEISCHER, 2012). Ao olhar o filme sob o prisma das migrações no Brasil, temos ainda uma oportunidade de nos aproximar de um movimento migratório que permanece pouco estudado no país.

Datas importantes

2000 a.C. - 1911: Dinastias

1839-42 e 56-64: Guerras do ópio

1851 - 1864: Rebelião Taiping

1894-1895: Primeira Guerra Sino-Japonesa

1911: República da China

1937-1945: Segunda Guerra Sino-Japonesa

1949: República Popular da China

1966: Revolução Cultural

1976: Morte de Mao

1982 : Atual constituição

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luis Felipe; RENAUX, Maria Luiza. Caras e modos dos migrantes e imigrantes. P. 291-335. In: ALENCASTRO, Luis Felipe (Org.); NOVAES, Fernando A. (Coord.). História da vida privada no Brasil: Império, a corte e a modernidade nacional. Volume 2. São Paulo: Cia das Letras, 2008. 9 reimpressão.

CHONG CARINO, Theresa. Review of SONS OF THE YELLOW EMPEROR: THE STORY OF THE OVERSEAS CHINESE by LYNN PAN. Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society. V. 64, n. 1, 1991, pp. 130-134

FLEISCHER, Friederike. La diáspora China: un acercamiento a la migración China en Colombia. In: Revista de Estudios Sociales, n. 42, 2012, pp. 71-79.

FULGÊNCIO, Rafael Figueiredo. O paradigma racista da política de imigração brasileira e os debates sobre a “Questão Chinesa” nos primeiros anos da República. Revista de Informação Legislativa. v . 51, n. 202, p. 203-221, abr./jun. 2014.

LESSER, Jeffrey. A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil. (tradução: Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

PIZA, Douglas de Toledo. Um pouco da mundialização contada a partir da região da rua 25 de Março: migrantes chineses e comércio informal. 2012. 196 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.



MEU PAÍS (2011)

Título original: Meu país

Direção: André Ristum

País: Brasil

Idioma: Português | Italiano

SINOPSE:

Após a repentina morte do pai, Marcos, que vive na Itália, retorna ao Brasil. Ao reencontrar o irmão Tiago, descobre que tem uma meia-irmã, portadora de problemas mentais. Ao passo que precisam lidar com o luto, os irmãos também precisam conviver com as diferenças existentes entre eles, além de conhecer a nova irmã.

Meu país

Sylvia Dantas

“Meu país”, dirigido por André Ristum, é um filme forte e sensível, que aborda um tema delicado, as relações familiares, algo que toca a todos e que se torna mais complexo com a emigração. Um filho volta a “seu país” devido à morte do pai. Nós, que trabalhamos na área da saúde mental e com imigração, sabemos que para quem mora em um país

diferente daquele onde nasceu e onde reside a família de origem, um dos grandes temores é perder um familiar sem a possibilidade de se despedir.

Marcos, protagonizado por Rodrigo Santoro, recebe uma ligação do irmão Tiago (Cauã Reymond) dizendo do falecimento do pai. Marcos está na Itália, onde é um alto executivo. Marcos chega ao Brasil com sua mulher italiana Giulia e, no aeroporto de São Paulo, ao receber o abraço do irmão, vemos através de sua linguagem corporal que o gesto fraterno o surpreendeu. A surpresa já nos dá indícios de distanciamentos afetivos.

O título do filme não está na narrativa; está na ligação que o espectador pode fazer entre título e a história de Marcos, que vive na Itália e depois de vários anos retorna para o Brasil, em função da morte do pai. No velório de Seu Armando, como os filhos o chamam, Marcos é abordado por uma pessoa, um médico que pede que ele o procure urgentemente. Ele vai à clínica indicada e lá descobre que tem uma meia-irmã, fruto de um relacionamento do pai fora do casamento. A dita irmã está na clínica por ser portadora de problemas mentais. Um segredo na família, agora revelado: o pai mantinha a existência dessa filha fora do conhecimento de seus filhos.

Manuela, apesar de ter 24 anos, tem uma deficiência intelectual demonstrando, segundo o médico, capacidade mental de uma criança. A reação inicial dos irmãos é negar o fato e sugerir que a irmã continue internada na clínica. Mas o médico liga para Marcos em uma noite. A irmã havia tido uma crise em que segurava uma foto dos irmãos quando meninos. Uma cena revelada pela filmagem da câmera que

há nos quartos dos pacientes da clínica. Ali não há segredos. O médico diz a Marcos que Manuela precisa ser reintegrada à família, senão regride. Está dado o mote do filme. É preciso regressar para prosseguir.

Conforme lembra Leifert (2002), para o psiquiatra terapeuta familiar Murry Bowen (1991), os relacionamentos não resolvidos com nossas famílias de origem são os mais importantes negócios inacabados de nossas vidas: onde quer que estejamos os padrões relacionais familiares permanecem dentro de nós. Nesse sentido, são interessantes as observações do diretor e atores sobre o filme (Gulane & Sombumbo, 2011). O ator Rodrigo Santoro comenta, “o meu país é aquele que está dentro de mim, não é o geográfico ... é o mundo interior”; e a atriz italiana Anita Caprioli declara: “meu país é uma metáfora de história familiar e aquilo com que temos que lidar na vida, aquilo que determina as nossas relações na vida”. Somos seres de relação, de vínculos e afetos que nos definem e através dos quais nos definimos. Mas, como comenta o ator Cauã Reymond, o filme “trata de uma família que mais trabalha do que se comunica”. O segredo em relação à irmã revela uma família onde provavelmente a comunicação do afeto foi escassa – não à toa o susto diante o abraço do irmão no aeroporto.

Marcos é tido como o inteligente, conforme revela Manuela, repetindo o que o pai lhe falava dos irmãos. Tiago “não faz nada, mas é um menino muito bacana”, e dá uma risada um tanto abafada de convite à travessura para o irmão. Enquanto ele olha a foto, em um dos silêncios carregados de comunicação do filme, ela o toca no braço, e ele olha

para a mão da irmã em seu braço: vemos que foi tocado. A conexão fraterna se estabeleceu. Manuela não é inteligente cognitivamente, mas tem uma inteligência emocional, afetiva, de que Marcos provavelmente sempre precisou. Vemos um homem bem-sucedido, mas contido, e que em um momento de diálogo difícil com o irmão, após a missa de sétimo dia do pai, desabafa que ele, Tiago, não sabe o que é ficar sozinho – como ele, Marcos, teve que viver. Uma queixa de não conexão na família, de sentir-se só, não acolhido, o que se traduz comumente com o sentimento de não pertencimento. Sabemos que a e/imigração surge muitas vezes como uma forma de lidar com a sensação de não pertencer ao próprio grupo social e familiar. As pessoas buscam fora daquele contexto novas possibilidades de relações consigo e com outros, novos sentidos.

A história familiar pode ser também um segredo para nós mesmos se não lidamos com o que essa história representa. A e/imigração surge como fenômeno que pode promover o desenvolvimento e ampliar a integração da própria pessoa, desde que se faça no retorno um exercício de reflexão sobre os fatores que motivaram a saída do país, construindo, assim, pontes entre seus novos alcances e o contexto social, familiar original.

O filme é atravessado por reencontros, silêncios e descobertas, permitindo que se faça o luto de um projeto familiar que não foi provavelmente o que se desejava, mas que foi o possível. E já no final do filme, quando os três irmãos se encontram na sala de estar da casa e assistem à gravação que o pai, logo antes de morrer, havia feito com a

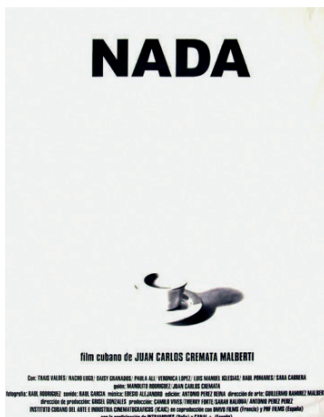
câmera fotográfica digital, cantando uma canção de ninar em italiano, há um encontro desse elo que estava perdido. A canção de ninar nos remete ao cuidado, à conexão, à ligação e ao afeto. Os três ficam impactados e só então vemos Marcos tendo a possibilidade de chorar a morte do pai. Assim, Marcos pode também expressar seu afeto por sua esposa, para quem telefona. Ela está no avião para ir de volta à Itália. Ele declara seu amor, ao que ela também retribui, com uma frase em português, ou seja, falando na língua materna do marido, em sinal de aceitação desse outro universo simbólico que fará parte da nova família, em que mundos culturais se encontram através do afeto.

REFERÊNCIAS

BOWEN, Murray. De la familia al individuo. La diferenciación del sí mismo en el sistema familiar. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1991

GULLANE & SOMBUMBO. Diretor e elenco falam sobre o que representa o filme Meu País. 2011. Youtube <https://youtu.be/aVGt28bL86Q>

LEIFERT, Maria Gabriela. Migração de Retorno: Psicoterapia Breve de jovens brasileiros. In: DANTAS, Sylvia. Diálogos interculturais: reflexões interdisciplinares e intervenções psicossociais. São Paulo, IEA-USP, 2002, p 315-338. <http://www.iea.usp.br/pesquisa/grupos/dialogos-intelectuais/publicacoes/dialogosinterculturais.pdf>



NADA (2001)

Título original: Nada

Direção: Juan Carlos Cremata Malberti

País: Cuba | Espanha | França | Itália

Língua: Espanhol

SINOPSE:

Em Havana, Carla Perez trabalha em uma filial dos correios. Seus pais, exilados em Miami, são sorteados em um prêmio anual de imigração. Ela poderá obter o Green Card, mas terá que optar entre o presente em Cuba e um futuro incerto em Miami.

Nada

Maria Catarina Chitolina Zanini

Trata-se de um filme com uma linguagem moderna, que apresenta um cenário cubano urbano que vai sendo paulatinamente narrado e lido pelo olhar de uma mulher jovem, Carla Perez, interpretada por Thais Valdez. Esta é a personagem principal do filme e é por meio da narrativa de sua vida cotidiana que o filme se desenvolve, como um texto repleto de palavras, sons e imagens. Dirigido pelo cubano Juan Carlos Cremata Malberti, com lançamento em 2001,

tem uma linguagem fotográfica e de sequências de cenas bastante criativa e performática.

Carla é filha de pais emigrados para os Estados Unidos (Celso e Cecilia Peres) e espera o sorteio de um green card pela loteria para poder ir viver/estar junto a eles nos Estados Unidos. Ela é funcionária dos Correos de Cuba. Em meio à situação de trabalho em uma atividade burocrática repetitiva e sem muito sentido para ela, Carla começa a abrir correspondências e a escrever cartas para alguns destinatários.

A beleza do filme está na linguagem das cartas que ela escreve e envia para as pessoas. A leitura dessas correspondências pela personagem Carla empresta ao filme um tom subjetivo e rico de poesia. Para poder abrir e enviar as cartas, Carla tem a colaboração do carteiro Cesar, interpretado por Nacho Lugo. Mesmo sabendo que sua atividade é considerada criminosa, Carla persiste, apresentando, neste aspecto, uma agência pessoal e a busca por certa autonomia em meio às regras impostas pelo contexto cubano. Seu prazer está, também, em acompanhar a recepção dessas cartas, seus desdobramentos na vida real das pessoas. Ela faz magia por meio das palavras escritas nas cartas em um mundo apresentado como desencantado.

Um dos aspectos mais interessantes do filme é justamente o ambiente de trabalho de Carla, no qual se processa boa parte da película. O personagem ressalta em uma cena dizendo que ali trabalhava havia cinco anos sem receber “um alô”, sem interagir com os colegas, o que intensifica a ideia de este ser um espaço burocrático e impessoal. Neste lugar há um clima de vigilância e de

controle de informações e comportamentos que é exercido uns sobre os outros. Há também uma estrutura hierárquica fechada e impositiva, de chefes e subordinados, fato contra o qual Carla se manifesta de formas diversas. E o trabalho de carimbar cartas se mostra repetitivo e mecânico, quase sem sentido. Ela, sua mesa, seus carimbos. Tudo isto é mostrado com muito humor, de forma performática e irônica.

O exercício do controle se observa também quando a atividade ilícita de Carla é descoberta e há um esforço de espionagem por parte de alguns colegas para saber qual seria seu delito. Todo este desfecho é narrado em cenas muito bem feitas, divertidas e ricas em imagens e sons. Trata-se de uma forma lúdica de narrar o controle do sistema sobre seus cidadãos e também de uns sobre outros, em um poder que circula nas interações mais próximas. E os correios, ponte entre mundos e pessoas, é o palco perfeito para se observar tal exercício.

O filme nos traz também o cenário doméstico no qual Carla vive, o consumo de determinados bens e produtos da sociedade capitalista. Aqui os objetos também são fontes de narrativas simbólicas, têm voz e ocupam espaço. Neste mundo doméstico de Carla, há o retrato de uma Cuba solidária entre vizinhos, por exemplo. Carla é uma mulher solteira, jovem e bonita, mas sua melhor característica no filme é a escrita e a forma como se coloca no lugar dos personagens para os quais escreve e aqueles a quem as cartas são entregues. Ela concede a eles vitalidade, narrativas e sentidos. Faz magia com palavras.

Uma das cartas mais bonitas é a que Carla escreve ao professor Calzado (psicólogo que tem um programa televisivo), falando da solidão e das dores cotidianas da existência: “La

pena no es una etiqueta que se arranca”. Nessas cartas há toda uma subjetividade que se apresenta em um cenário de uma Cuba não moderna e presa em suas estruturas hierárquicas e econômicas. E as cartas, por meio das palavras de Carla, promovem ação e reação, intervindo no destino das pessoas a quem se dirigem. São potencialmente revolucionárias.

As fotografias/postais que Carla recebe de sua mãe, que migrara para os Estados Unidos, são algo muito interessante. Nelas não aparece o mundo do trabalho, mas, sim, o mundo do lazer. Sua mãe está em praias (em Miami), desfrutando o bem-estar americano, em família e acena para novas possibilidades de consumo, acumulação de capital e ascensão social – fato que não é tão comum na vida da maioria dos migrantes cubanos para os Estados Unidos. Migrar é simplesmente poder consumir?

Em meio a estas narrativas, acontece um envolvimento amoroso de Carla com Cesar, o carteiro. Ambos jovens. Em Cuba o amor também acontece.

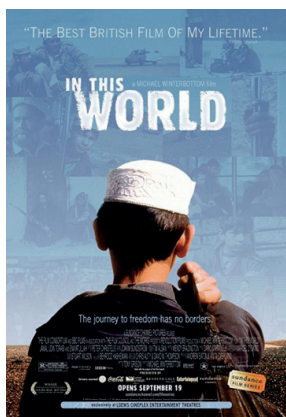
A trilha sonora é algo espetacular, enriquecendo as cenas e ressaltando a vivacidade da cultura cubana, de suas sonoridades mescladas e alegres. O rádio que transmite notícias e comentários é algo também muito particular no filme. No silêncio dos personagens, é ele que fala. Uma cena muito interessante é quando o aparelho de rádio de Carla é inspecionado por sua chefia e ela é, então, proibida de trazê-lo novamente ao ambiente de trabalho. Aqui uma voz se cala.

A fotografia do filme, igualmente, é algo muito bem feito, misturando imagens coloridas com um cenário em preto e branco. Há todo um cuidado com o uso das cores e das

imagens. A televisão cubana apresentada no filme também é algo particular, que se observa por meio da recepção dos programas assistidos pelos personagens Cesar e Carla. Cesar pergunta a Carla em tom de censura se ela assiste novela e ela diz enfaticamente “não!”, o que nos remete ao fato de que a novela não seria algo muito apreciado pelos jovens cubanos. Por que não? Quais novelas há em Cuba?

A migração cubana para os Estados Unidos aparece de forma sutil, por meio da história de vida de Carla, sempre junto a cartas, cenários e aos personagens distantes (e fotográficos) de seus pais. No final do filme, quando Carla é premiada, recebe o green card e se dirige aos Estados Unidos, o que se observa é a possibilidade de uma nova vida, que a migração permite. Mas há a história que ela já havia tecido em Cuba, o que faz com que a personagem regresse ao país. Migrar é sempre uma escolha difícil. Para aqueles que vão e para aqueles que ficam.

Trata-se de um filme que merece ser visto e apreciado por sua linguagem, pelas narrativas, pelos personagens ricos que apresenta e também porque nos permite conhecer uma Cuba entre mundos, daqueles que ficam e dos que foram, como os pais de Carla, por exemplo. E dos que podem ir também, via sorteio da loteria do green card, mas que decidem regressar, como faz Carla.



NESTE MUNDO (2002)

Título original: In this world

Direção: Michael Winterbottom

País: Reino Unido

Idioma: Pushto | Persa | Inglês | Turco

SINOPSE:

Jamal e Enayat são dois primos que vivem na cidade de Peshawar, na fronteira do Paquistão. Para irem até a Inglaterra, envolvem-se com traficantes de ópio, cigarros e peças de carro roubadas. Entram no Irã, vão a pé pelas montanhas do Curdistão, até chegarem à Turquia. Em Istambul, a próxima etapa é uma viagem de navio até a Itália.

Neste mundo

Aline Passuelo de Oliveira
Cássio Nardão Matin

O filme Neste mundo (Michael Winterbottom, 2002) mostra a trajetória dos primos Jamal e Enayatullah, nascidos no Afeganistão, desde o campo de refugiados que habitam no Paquistão, passando pelo Irã e pela Turquia, até chegar à Europa - uma realidade de pobreza, desafios, medos e esperança

vivida por milhões de refugiados no mundo. O filme é gravado em estilo documentário. No entanto, é, na verdade, um filme dramático, com atores não profissionais e diálogo improvisado. Trata-se, dessa maneira, de uma narrativa documental, filmada nos próprios países retratados durante as cenas e diálogos. Neste mundo não poderia discutir a realidade de maneira mais genuína e verdadeira. É uma história emocionante e dramática, que revela as medidas desesperadas que as pessoas tomam para escapar da perseguição e das ameaças que encontram ao longo do caminho.

As imagens dos casebres do campo de refugiados Shamshatoo, em Peshawar, contrastam com o olhar das crianças que lá habitam e demonstra como a sobrevivência em um local como aquele só é possível quando não se perde a vontade de construir uma vida melhor. É nesta busca do sonho dos protagonistas e de suas famílias que o roteiro do filme é construído. A temática do tráfico de pessoas dá a tônica: pagamentos infundáveis a pessoas que exploram a miséria humana de uma forma trágica, propiciando viagens perigosas e sem garantia alguma. São contratados coiotes para contrabandear os personagens através do Irã e Turquia para a Itália, França e, finalmente, Londres. Infelizmente, essa é a atual realidade de um contingente gigante de refugiados, que são obrigados a buscar rotas alternativas e perigosas para escapar de seus fundados temores de perseguição nos países de origem. Tal situação demonstra que políticas migratórias restritivas levam imigrantes forçados a se exporem a grandes riscos e situações perigosas em busca de condições dignas para suas vidas.

A primeira reflexão do filme, portanto, gira em torno do próprio status de refugiado. Por que o pai de Enayatullah decide

mandar seu filho à Inglaterra, apesar de todos os perigos da viagem? A viagem, na verdade, é a única maneira encontrada pelos refugiados para defender suas vidas e integridades físicas, pois são ameaçados por temores de perseguição em seus países de origem. A trajetória até o velho mundo, dessa maneira, não é escolha, mas uma obrigação para sobreviver.

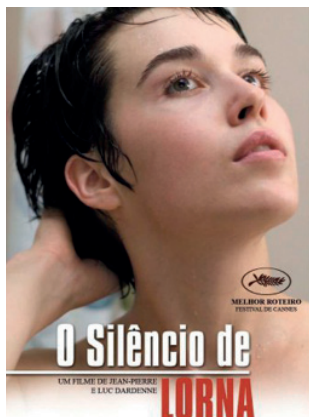
A segunda reflexão é sobre o deslocamento que acompanhamos até o velho mundo, o qual é permeado por questões fundamentais para compreender a contemporaneidade: a exigência de documentações e o fechamento de fronteiras. Tais documentações e as reações produzidas demonstram que existem muitos mundos que coexistem e que se referem a nacionalidades mais e menos aceitas. Surpreende no filme que é a própria nacionalidade (vínculo socio-jus-político entre pessoa e país) que tem a capacidade de abrir ou fechar portas.

A terceira reflexão que podemos destacar se refere ao título do filme e que muitas vezes é negligenciada pelo lado ocidental do planeta: quantos mundos existem? De quais destes os refugiados podem fazer parte? Qual o lugar que os refugiados podem ocupar no mundo? O título tem ainda um lado mais desesperador da realidade dos refugiados: estar nesse mundo é poder estar vivo.

Uma vida cerceada por muros e cercas parece ser a única possibilidade apresentada para as pessoas em situação de refúgio. Sejam as do campo de refugiados em Peshawar ou do abrigo para imigrantes em Sangatte, na França. A travessia do Eurotúnel em direção ao Reino Unido traz a chance de uma vida melhor. Finalmente, os primos saem

dos confinamentos impostos aos refugiados, confinamentos estes que podem se configurar em campos, abrigos ou na exigência de determinados documentos. No entanto, deve se levar em consideração que estar em determinado local não significa sua inclusão naquele espaço. Principalmente quando se está pensando na realidade das grandes cidades europeias, como a almejada Londres.

As imagens finais do filme mostram que a vida livre panfleteada pelo sistema capitalista, onde cidadãos são confundidos com consumidores, reafirmam que existem diversas maneiras de se estar naquele mundo e que a inserção permitida para os refugiados e os imigrantes de países periféricos geralmente oferece perspectivas precárias de emprego, existência e vida



O SILÊNCIO DE LORNA (2008)

Título original: Le silence de Lorna

Direção: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

País: Bélgica | França | Itália | Alemanha

Idioma: Francês | Albanês | Russo

SINOPSE:

Lorna sonha em tornar-se sócia de uma lanchonete. Envolvida em um esquema, aceita se casar com Claudy, um dos capangas do mafioso Fábio. Após certo tempo, ela se vê obrigada a casar com um mafioso russo e para isso precisará matar Claudy.

O silêncio de Lorna

Maria Badet
Marta Orsini

O filme O Silêncio de Lorna (2008), dirigido por Jean-Pierre e Luc Dardenne, retrata uma série de situações dramáticas e reais que permeiam a vida de muitas pessoas que optaram ou foram levadas a deixar seus países de origem. Nos comentários expostos a seguir, podemos ver como o filme consegue ser inovador em alguns aspectos e, ao mesmo tempo, reproduzir alguns clichês.

As oscilações que observamos na obra são, em grande parte, reflexo da própria dificuldade de se abordar a temática, que envolve um contexto social recente, já que a União Europeia (UE)⁶² foi oficializada em 1993 e, somente em 2002, foi implantada a moeda Euro. Nesta conjuntura, a pequena Albânia aspira, desde 2002, entrar para o grupo composto por 28 países europeus. É justamente neste cenário político-econômico-social que se desenrola a história de Lorna, uma albanesa que busca uma forma de passar a ser cidadã da União Europeia, assim como fazem vários imigrantes vindos não só de países europeus fora da UE, mas de diferentes partes do mundo.

Como já apresentado em diferentes estudos, os fluxos migratórios são marcados por incertezas e muitos silêncios, que, quem precisa e/ou decide migrar, acaba por enfrentar. O filme consegue representar alguns destes silêncios relacionados ao desafio de se conseguir a cidadania para circulação dentro da UE por meio das chamadas uniões afetivas mistas, binacionais ou interculturais. Na obra analisada, os protagonistas escolhidos para o enredo são uma mulher, Lorna, de um país europeu fora da UE, a Albânia⁶³, e um homem, Claudy, cidadão de um país da União

⁶² Estabelecimento da União Europeia é quando os cidadãos pertencentes à UE passaram a poder circular livremente, assim como bens, serviços e capitais.

⁶³ Segundo dados do Governo Belga (Direction générale Statistique - Statistics Belgium, 2016), os casamentos mistos de belgas com pessoas de outras nacionalidades representavam aproximadamente 16% do total de matrimônios no ano de 2015, sendo aproximadamente a metade deles de belgas com cidadão de países membros da União Europeia. Ao observar dados de anos anteriores, constatamos que é uma média similar à encontrada previamente. Destacamos que este é um dado que deve ser relativizado, visto que muita gente que figura com nacionalidade belga é

Europeia, a Bélgica. Como já descrito em diferentes estudos, parte destas relações afetivas acontece naturalmente e são verdadeiros casos de imigrantes por amor (ROCA, 2012)⁶⁴. Já outra parte dessas relações acontece por meio de matrimônios de conveniência, como é o caso da história retratada no filme. Neste segundo universo de ação, o projeto de imigração costuma começar ainda nos países de origem e é feito por intermédio de “agentes”, que, muitas vezes, pertencem a redes de exploração e tráfico de pessoas. Parece ser este o caminho que Lorna percorre, e, depois de anos, ela consegue a cidadania e acaba sendo aliciada pela mesma rede que a levou para a Bélgica. A partir daí, Lorna assume outro papel no processo, passando de imigrante que se casa pela cidadania a ser uma cidadã belga que se casa com um imigrante, desta vez um russo.

No filme, o desenrolar da trama permite, desde o princípio, ver como é delicada a situação dos imigrantes que trilham o mesmo caminho de Lorna, pois estes passam a dormir e a viver com um desconhecido que, para todos os efeitos, é o seu marido ou esposa. Em geral, os cidadãos ou cidadãs europeus que aceitam entrar neste tipo de situação

migrante que conseguiu a cidadania, como é o caso da personagem Lorna. Ainda segundo as informações do governo Belga, observamos que os cidadãos extracomunitários com maior número de matrimônios com belgas são de origem marroquina, um total de 402 casamentos em 2015, sendo que com cidadãos albaneses foram 18 uniões, número bem próximo ao casamento com brasileiros no ano de 2015, que foram 13 matrimônios. Disponível em: <http://statbel.fgov.be/fr/statistiques/chiffres/population/>

⁶⁴ Roca, Jordi; Soronella, Montserrat; Puerta, Yolanda. “Migraciones por amor: diversidad y complejidad de las migraciones de mujeres”. Revista Internacional de Organizaciones. Papers 2012, 97/3. p.685-707, 2012.

o fazem por necessidade financeira, como é o caso do belga Claudy, que, submerso no mundo das drogas, vê no casamento uma saída para manter o vício. O desenrolar da história nos mostra como os caminhos que estas relações podem levar são incertos e, muitas vezes, marcados ainda por mais desafios do que o próprio processo migratório já traz.

Em meio à compaixão e ao despertar de afeto, Lorna decide agir para evitar um fim trágico para Claudy, caminho este desejado pela rede que a controla. Percebemos como Lorna está controlada e vive em um constante silêncio ao observarmos os comentários de Fábio, o “agente”, que questiona sobre quem ela havia encontrado na rua em uma ocasião. Trata-se de uma das tantas facetas da violência vivida no contexto migratório, a psicológica, que afeta a um grande número de imigrantes. Lorna, ao ser forçada a silenciar-se diante da morte de Claudy, começa um processo de desequilíbrio emocional que nos leva a terminar o filme pensando em qual fim trágico ela teve na sua história como imigrante albanesa em solo belga.

Quanto à perspectiva dos Estudos de Gênero, podemos tecer alguns comentários. O primeiro é que este filme se centra em um personagem feminino, o que é pouco frequente, uma vez que somente 31% dos personagens que falam nas produções cinematográficas são mulheres⁶⁵. Assim, podemos partir da ideia de que se trata de um longa que rompe esquemas. Isto porque, já nos primeiros momentos do filme, vemos uma Lorna de gestos firmes e dona de seus próprios atos, manuseando um montante considerável de euros ou agindo de forma resolutiva. Ao vermos a protagonista,

tão distante da passividade e da doçura tradicionalmente atreladas às figuras femininas, podemos acreditar que ela será representada como sujeito, e não como objeto. No entanto, na maior parte do tempo, ocorre justamente o contrário. Para começar, Lorna aparece com os ombros à mostra, cabelos molhados e boca entreaberta no cartaz de lançamento do filme. A escolha desta imagem é bastante coerente com a maior parte das cenas do filme. Em uma delas, por exemplo, a atriz Arta Dobroshi traça apenas uma camisola curta enquanto interpreta um dos primeiros momentos dramáticos do filme. Com o desenrolar da trama, suas formas continuam sendo mostradas, mesmo que mais discretamente, mas sempre sob uma aura de sensualidade despretensiosa.

Sua representação imagética, portanto, distancia-se muito do que se poderia esperar de um filme inovador no que se refere à perspectiva de gênero. Os irmãos Dardenne apostam na fórmula de sempre: privilegiar o aspecto sensual da mulher, mesmo quando esta vive um drama complexo. Para se compreender o absurdo da situação, bastaria trocar o gênero do personagem central. Como seria o “Lorno” em um cartaz de divulgação do filme? Seria um sujeito seminu, com ares de alguém que acaba de sair de um spa? Protagonizaria uma cena dramática em roupas íntimas? Recordemos que estamos falando de uma personagem em risco constante de exclusão social. Para tentar ascender socialmente, ela deve se tornar refém de uma máfia. Estamos falando, portanto,

⁶⁵ O estudo feito pelo Instituto Geena Davis sobre Gênero na Mídia, com o apoio da ONU Mulheres, foi divulgado mundialmente em 2014 para denunciar a reduzida representação das mulheres no cinema, tanto como personagens quanto como diretoras e produtoras.

de uma peça de engrenagem sórdida. Trata-se de um objeto, mesmo que o título do filme diga o contrário.

O silêncio não é de Lorna, mas de um sistema político, econômico e social que fomenta a situação vivida por ela e por milhares de pessoas em todo o mundo. Mas questioná-lo abertamente está longe de ser o interesse principal dos diretores do longa. Assim como acontece em filmes anteriores, como “O Filho” (2002) e “A Criança” (2005), o enfoque deles está no dilema moral vivido pelas personagens. Por isso, o eixo do longa está no papel supostamente ativo de Lorna de escolher ou não o silêncio, como se ela já não tivesse sido silenciada muito antes. O roteiro se centra nos seus conflitos pessoais, principalmente nos relacionados ao amor romântico e à culpa, dois aspectos marcadamente associados ao feminino. Desta maneira, o filme reforça os estereótipos de gênero, pois, além do clichê de sensual, a personagem também está marcada pela escolha entre a sua ambição de ascender socialmente por meio da obtenção da cidadania belga e a culpa de fazer parte de uma trama, que põe em risco a vida do homem a quem ama. É essa mescla de sentimentos que lhe faz denunciar um caso falso de violência de gênero. Ao expor a existência desse tipo de manobra, pouquíssimo frequente, como atesta, por exemplo, um levantamento⁶⁶ feito na Espanha, opta-se pela banalização deste gravíssimo e inegável problema social que costuma atingir as mulheres que migram.

Diante dessa ótica profundamente androcêntrica, o desfecho é mais do que previsível. Como a ambição feminina ainda é considerada um pecado sob um ponto de

vista sexista, Lorna é exemplarmente punida. O silêncio de Lorna é, portanto, aparentemente inovador no que se refere à temática, mas bastante retrógrado nas entrelinhas, ao recorrer aos clichês de gênero usados pela maioria esmagadora de roteiristas do cinema mundial.

⁶⁶ Na Espanha, este número é de 0,04%, segundo um levantamento publicado em 2016 e que foi feito pelo Observatório contra a Violência Doméstica e de Gênero do Conselho Geral do Poder Judiciário (CGPJ) sobre casos registrados entre 2004 e 2014.



O TEMPERO DA VIDA (2003)

Título original: Politiki kouzina

Direção: Tassos Boulmetis

País: Grécia | Turquia

Língua: Grego | Turco | Inglês

SINOPSE:

Fanis é um garoto grego que vive em Istambul, na Turquia. Seu avô, Vassilis, é um filósofo que o ensina que tanto a arte gastronômica, quanto a arte da vida, precisam de uma pitada de sal para ganhar sabor. Adulto, Fanis se torna um astrofísico, decide deixar Atenas e retornar a Istambul, para reencontrar o avô.

O tempero da vida

Joana A. Pellerano

Os estudiosos definem a imigração como um fato social total. Quando as pessoas se deslocam para outro país para morar e trabalhar, esse acontecimento mobiliza todos os aspectos da vida em sociedade, como política, economia e religião, por exemplo. Por isso, a imigração não é um tema simples de ser entendido, e combiná-lo a um outro fato social total mais

cotidiano, como a alimentação, pode ajudar a esclarecer como o fenômeno afeta não somente a vida dos imigrantes, mas também a dos que os recebem e a dos que ficam para trás.

A combinação harmoniosa desses dois ingredientes é um dos grandes trunfos de *O Tempero da Vida* (no original, *Politiki kouzina*), comédia dramática greco-turca lançada em 2003. E nenhuma palavra descreve melhor o filme que agridoce: além dos dois grandes temas que impactam a vida dos personagens, o filme escrito e dirigido por Tassos Boulmetis mistura elementos açucarados e amargos para contar uma emocionante história que se passa ao longo da segunda metade do século XX, inspirada por um período problemático da relação entre Grécia e Turquia.

O enredo de *O Tempero da Vida* é dividido em “Antepastos”, “Prato Principal” e “Sobremesa”, como uma refeição, e é conduzido pelas lembranças de Fanis Iakovides (interpretado pelos atores Markos Osse, Odysseas Papaspiliopoulos e Georges Corraface). Fanis é um professor de astrofísica grego que passou a infância em Istambul ao lado do avô Vassilis (Tassos Bandis). Esse, dono de mercearia especializada em especiarias, ensinou logo cedo ao menino que um toque de tempero é essencial em tudo na vida. Enquanto aprende a cozinhar e a observar as estrelas com o mesmo fervor (afinal, como seu avô ensina, a palavra astrônomo está contida na palavra gastrônomo), o menino se apaixona por Saime (interpretada pelas atrizes Gözde Akyildiz na infância e Basak Köklükaya na vida adulta), que, em troca de suas receitas e segredos culinários, oferece-lhe delicados passos de dança.

A vida é tão boa para Fanis que ele mal se dá conta do agravamento de problemas seculares entre o país natal de sua família e a terra que chamavam de lar. Grécia e Turquia vivem em conflito - às vezes violento, às vezes velado - desde o século XV, quando os turcos otomanos tomaram Constantinopla do Império Greco-Romano.

A rivalidade histórica piorou após a Primeira Guerra Mundial, com as disputas territoriais travadas com o fim do Império Otomano. Em 1923, os Aliados França, Itália, Reino Unido, Japão, Grécia, Romênia e Iugoslávia assinaram o Tratado de Lausanne, que definiu as fronteiras da nova República da Turquia, incluindo terras dominadas pela Grécia. O tratado definiu também que gregos ortodoxos que viviam na Turquia e turcos muçulmanos que viviam na Grécia deveriam retornar a suas terras natais. Quase dois milhões de pessoas foram realocadas contra sua vontade, principalmente em função de sua religião.

A família de Fanis, personagem principal de *O Tempero da Vida*, vive em Istambul, onde os gregos tinham sido poupados da deportação. No entanto, o deslocamento forçado vira uma ameaça quando a disputa por Chipre se intensifica: a ex-colônia britânica tinha sido cedida à Grécia logo após a Primeira Guerra, mas o Tratado de Lausanne a dá à Turquia, que, por sua vez, a devolve ao domínio britânico. Desde a década de 1930, as revoltas pela Enosis, ou reunião com a Grécia, reforçam a rivalidade entre os dois países, o que se intensifica após a independência da ilha, em 1960. Em função dessa disputa, a Turquia retoma as deportações, e estima-se que 30 mil famílias de origem grega tenham sido obrigadas a se mudar.

Como o pai de Fanis não é cidadão turco e se recusa a converter-se ao islamismo, o menino precisa deixar o avô e a namorada, e vai com a família para Atenas. Aos olhos de Fanis, os turcos o haviam expulsado por ser grego, mas os gregos o recebiam como turco. A saudade dos que ficaram para trás faz o menino se refugiar na cozinha, onde replica os ensinamentos do avô, enquanto aguarda que este cumpra a promessa de visitá-lo, levando Saime.

Na nova sociedade da qual faz parte, Fanis é visto como um forasteiro. Sua família é pressionada a torná-lo um patriota, e o menino acaba sendo proibido de cozinhar os pratos que lembravam a “Polis”, Istambul. É assim que aprende a aplicar os ensinamentos do avô em outros aspectos da vida, e coloca nela a pitada de tempero que faltava. Décadas depois, o retorno à Istambul - evitado pelo medo de ter que dizer adeus novamente - é emocionante e transformador para Fanis e para aqueles que tinham sido deixados para trás.

Muito da vida de Tassos Boulmetis está na história, e o sentimento que o diretor depositou na história transparece na tela. Como Fanis, Tassos nasceu em Istambul em uma família de ascendência grega, e foi morar em Atenas após a deportação em massa da década de 1960. Boulmetis conseguiu exaltar as diferenças culturais entre gregos e turcos por meio de suas semelhanças, e usou as particularidades dos dois povos para dar o tom fantasioso necessário às histórias que usam a comida para filosofar sobre temas complexos como as relações entre diferentes culturas, lista que também inclui A festa de Babette (1987/Dinamarca), Chocolate

(2000/Reino Unidos e Estados Unidos), Simplesmente Marta (2001/Alemanha e Itália) e A 100 passos de um sonho (2014/Estados Unidos, Emirados Árabes e Índia).

REFERÊNCIAS

AHMAD, Feroz. The making of modern Turkey. Londres/Nova York: Routledge, 1993.

GIBNEY, Matthew J.; HANSEN, Randall (eds.). Immigration and asylum: From 1900 to the present. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005.

Greek history from ancient to modern times. Hellenism.net. Disponível em: <<http://www.hellenism.net/greece/greek-history/>>. Acesso em 25 jan. 2017.

HOBSBAWN, Eric J.. Nações a nacionalismo desde 1780. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

SAYAD, Abdelmalek. Imigração ou os paradoxos da alteridade. São Paulo, Edusp, 1998.

SHAW, Stanford Jay; SHAW, Ezel Kural. History of the Ottoman Empire and modern Turkey: Volume 2 - Reform, revolution, and republic - The rise of modern Turkey 1808-1975. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

VRYONIS JR., Speros. The mechanism of catastrophe: The Turkish pogrom of September 6-7, 1955, and the destruction of the Greek community of Istanbul. Nova Iorque: Greekworks.Com Inc, 2005.



O VISITANTE (2007)

Título original: The Visitor

Direção: Tom McCarthy

País: EUA

Idioma: Inglês | Francês | Árabe |

Romeno

SINOPSE:

Walter, um professor viúvo e solitário, viaja para Nova York com o objetivo de ministrar uma palestra. Ele possui um apartamento na cidade e ao chegar à casa, que não visitara há algum tempo, descobre um músico sírio e uma comerciante senegalesa vivendo ali.

O visitante

Glauca Assis
Vitor Lopes

“Só quero viver minha vida e tocar minha música.
O que há de errado nisso?”
(Tarek, imigrante sírio em Nova Iorque)

O visitante (The visitor) é um filme dirigido por Tom McCarthy, ator e diretor que tem se destacado no circuito de cinema independente, com filmes como O Agente (2003). O

Visitante, lançado em 2007, seis anos após 11 de setembro, é realizado em New York, uma cidade multicultural, repleta de imigrantes, turistas, homens de negócios, mulheres, jovens e norte-americanos que levam seu dia a dia em um ir e vir frenético. É nessa cidade que se encontram os destinos do professor universitário Walter Vale (Richard Jenkins), Zainab (Danai Jekesai) – uma imigrante senegalesa – e Tarek (Haaz Sleiman) – um imigrante sírio.

O filme começa com o professor Walter, viúvo, que vive em Connecticut, em uma vida solitária e amargurada, cujo único esforço são suas tentativas frustradas de aprender a tocar piano. Nesse cotidiano entediante tem que ir a Nova Iorque, a contragosto, apresentar um trabalho no qual pouco tinha participado na elaboração. Ao chegar em New York, em um apartamento que havia comprado há muitos anos, mas o qual não visitava há muito tempo, depara-se com o casal Tarek e Zainab, dois imigrantes morando há dois meses em sua casa.

Esse encontro com o outro é marcado por grande surpresa, pois ele é um norte-americano branco, de classe média e proprietário de um apartamento que foi sublocado sem sua autorização. Esse encontro é uma metáfora interessante para pensar a chegada dos imigrantes, pois Tarek e Zainab, um sírio e uma senegalesa, respectivamente, são migrantes indocumentados, não brancos, morando em sua casa, entraram sem pedir autorização, sem seu conhecimento. Eles se apressam em sair, mas Walter, ao invés de expulsá-los ou chamar a polícia, os convida para ficar até arranjam um lugar. A casa de Walter se transforma em um lugar de acolhimento e de diálogo, enquanto em New York,

como em todo o país, as políticas migratórias se tornavam-se cada vez mais restritivas a imigrantes após os atentados de 11 de setembro, fechando as portas, construindo muros. É dentro desse quadro, de uma New York ícone do mundo globalizado, que o filme evidencia como as fronteiras se colocam mais fluidas para uma parcela da população, habitantes do primeiro mundo, que pode circular no mundo globalizado, e mais rígida, fixa e quase intransponível para outros, os habitantes do segundo mundo, como observamos na narrativa de Bauman (1999, p. 97):

Para os habitantes do primeiro mundo – um mundo cada vez mais cosmopolita e extraterritorial dos homens de negócios globais, dos controladores globais da cultura e dos acadêmicos globais – as fronteiras do Estado foram derrubadas, como o foram para as mercadorias, o capital e as finanças. Para os habitantes do segundo mundo, os muros constituídos pelos controles de migração, as leis de residência, a política de ruas limpas a “tolerância zero”, ficaram mais altos; os fossos que separam dos locais de desejo e da sonhada redenção ficaram mais profundos ao passo que todas as pontes, assim que se tenta atravessá-las, revelam-se movediças.

O encontro de Walter, Tarek e Zanaib ao se conhecerem nos conduz a um contraponto a esse contexto: ao susto inicial do encontro, sucede-se um momento de trocas e diálogo intercultural que leva a partilharem seus mundos. Quando partem, os imigrantes levam consigo sua bagagem cultural, seu modo de vida, suas visões de mundo que se encontram com outras formas de ver e interpretar o

mundo nas sociedades de acolhimento. Nesse momento, ocorrem encontros e desencontros, muitas vezes, geram preconceito, discriminação e violência... No entanto, no filme, a curiosidade se transforma em interesse, descoberta e o diálogo intercultural se realiza a partir da música. A música se torna uma ponte entre ambos: ao ouvir os tambores, Walter se conecta com esse universo, o tambor djembê adentra sua casa e sua vida, que estava representada na quietude da música clássica. O tambor e a vida de Tarek e Zanaib começam a se revelar para Walter, que experimenta, nesse diálogo, uma saída para sua vida aparentemente sem sentido. Zainab cozinha uma comida senegalesa para Walter. Tarek o convida para os acompanhar a uma apresentação de jazz na qual ele toca djembê, um tambor africano. Walter, segue levando sua vida e seus objetivos de viagem, mas vai ao mesmo tempo se distanciando dele e se aproximando desse “outro”. Vai ao seu evento acadêmico, que ironicamente é sobre “Nações em desenvolvimento”, mas é nas ruas de New York, ouvindo tambores, que começa a encontrar outros sentidos para sua existência.

Quando Walter começa a tocar o tambor com Tarek, abrem-se outros sentidos para sua visão de mundo. Tarek o observa, elogia e diz que pode ensiná-lo, caso ele queira. Aqui há um corte importante: ele deve aprender a escutar de outra maneira. “A primeira regra é que não se deve pensar ao tocar o tambor. A segunda é que apesar de a música clássica ser feita a partir de quatro “batidas”, o djembê é um tambor africano e, portanto, são três as batidas”. Tarek diz a Walter: “Tem que esquecer a clássica. Esqueça”. Essa passagem é central

no filme e bastante simbólica. Representa a aproximação de Walter a uma realidade antes desconhecida por sua parte: imigrantes – por vezes indocumentados/as – que vivem em Nova Iorque. Walter, o homem de meia idade, branco, nativo, com um status social e profissional estável, representado pelo tradicional e clássico piano, é confrontado com a realidade imigratória, simbolizada pelo tambor africano djembê. Para que esse encontro intercultural aconteça não é preciso pensar, o necessário é sentir, deixar-se envolver, abrir mão do clássico, do tradicional, do status quo, para o novo, o diferente, o Outro. O tédio já não existe mais na vida de Walter, sua alegria em viver retornou, seu interesse por aprender a tocar djembê o anima.

O diálogo intercultural entre Walter e Tarek revela uma vontade de aprender outras epistemologias e modos de ver e interpretar o mundo, onde outras racionalidades e sensibilidades sejam igualmente válidas e valorizadas, na qual a diversidade cultural não seja lida apenas como algo exótico, como aparece na cena em que Zanaib vende suas peças em uma feira livre a uma norte-americana, mas como uma experiência a ser vivida e compartilhada, bem diferente do congresso do qual ele participava e da vida que vinha levando, outros saberes, outra forma de ver o mundo. Parece que Walter tenta em sua viagem olhar a partir da perspectiva desse outro saber e aprender com ele. O esforço do filme está em convidar ou sugerir ao espectador norte-americano um olhar sobre si mesmo e sobre o outro, tal como proposto pelas epistemologias do sul dos estudos pós-coloniais, ao colocarem que:

No Norte global, os ‘outros’ saberes, para além da ciência e da técnica, têm sido produzidos como não existentes e, por isso, radicalmente excluídos da racionalidade moderna. A relação colonial de exploração e dominação persiste nos dias de hoje, sendo talvez o eixo da colonização epistêmica o mais difícil de criticar abertamente. A relação global etno-racial do projecto imperial do Norte Global vis à vis o Sul Global – metáfora da exploração e exclusão social – é parte da relação global capitalista (MENESES, 2008, p. 5).

O filme captura bem esse contexto, em um mundo global capitalista, onde todos podem circular: bens, mercadorias, pessoas, mas nem todas as pessoas, pois a sonhada terra da liberdade para Tarik e Zainab, que escolheram a “América”, fugindo de situações diversas em seus países, não conseguem se regularizar e vivem indocumentados, sem documentos, sem cidadania, vistos como ameaça. O olhar sobre si é também a revelação das relações de opressão com esse outro, e não apenas a descoberta da diferença.

Mas a despeito da amizade e da sonhada terra de oportunidades, ambos são migrantes indocumentados e, ao conhecê-los, Walter se depara com essa realidade. Esse medo do outro tem colocado os migrantes em uma situação de maior vulnerabilidade social, pois, ao invés de se compreender a migração em uma perspectiva dos direitos humanos, que garanta políticas de acolhimento e integração aos migrantes e refugiados, cada vez mais se fecham fronteiras e se erguem novos muros para conter os migrantes e as ameaças que possam representar.

A amizade de Walter e Tarek cresce, munida, em especial, pelo amor à percussão. Ao voltarem para o apartamento de

Walter – onde Tarek e Zainab continuam residindo –, após terem tocado tambor juntos com outras pessoas em um parque público, Tarek é preso por não ter documentos. A prisão de Tarek é reveladora para Walter, pois é o momento que descobre o significado de ser indocumentado. Walter vê diante de si a atuação do Estado e das políticas antiterror, o que coloca em xeque sua crença nas instituições norte-americanas. Há aqui uma crítica à ilusão liberal, pois ele fica perplexo diante das autoridades e da forma como são tratados os imigrantes. Descobre, a partir das experiências migratórias de Tarik, Zainab e de sua mãe, Mouma, que vem em busca de notícias do filho, que a sonhada terra da liberdade não é acolhedora para todos os imigrantes.

Durante uma reunião entre Walter, Mouna e o advogado, esse afirma: “Antes do 11 de setembro não havia a prioridade de seguir as pessoas. [...] O governo mudou radicalmente. Está muito simples agora. Ou é daqui ou não é. Tarek tem sorte. Muitos nem têm advogado”. Essa fala revela que a política migratória estadunidense foi ainda mais endurecida após os atentados de 11 de setembro de 2001, momento a partir do qual todos os imigrantes passam a ser tidos como potenciais terroristas, em especial homens, como Tarek. “Isso não é justo. Não sou um criminoso. Não cometi nenhum crime. O que eles acham? Que sou um terrorista? Não há terroristas aqui. Terroristas têm dinheiro. Eles têm apoio. Isso não é justo. Só quero viver minha vida e tocar minha música. O que há de errado nisso?”, indigna-se Tarek.

O filme segue sua narrativa, mas da música para a prisão; há um endurecimento e a evidência das políticas

recentes contra os imigrantes, políticas que se pautam no medo, na desconfiança e na intolerância ao outro, na sua diversidade, no seu saber e no seu modo de vida.

Conforme destaca Zizek (2008, p. 41):

As políticas atuais são baseadas no medo. Medo do crime, de imigrantes, de desastres ambientais, crises econômicas, assédio. O medo do assédio, em nossa sociedade de tolerância torna-se o seu oposto. Nossa tolerância é transformada no direito de não ser assediado. Minha tolerância se converte na intolerância da proximidade do outro. Meu direito de não ser assediado, meu direito de permanecer a uma distância segura dos outros.

Por um lado, o endurecimento das políticas migratórias, que expulsa muitos imigrantes do local onde estão por não terem documentos para ali permanecer; por outro, o direito humano que cada pessoa possui de se estabelecer onde quiser, onde é feliz, onde pode vivenciar suas ocupações profissionais, seus gêneros, suas orientações sexuais, enfim, onde tem o desejo de permanecer e estabelecer vínculos, como evidenciado neste diálogo de Mouna com Zainab, quando se conhecem:

Zainab: Eu moro aqui há dois anos. E morei na França um ano antes.

Mouna: Sente falta de casa?

Zainab: Sim, às vezes. Mas não quero morar lá. Sente falta da Síria?

Mouna: Às vezes, também. Sinto falta de Damasco. O cheiro. Mas aqui é minha casa agora.

No filme, Zainab, Mouma e Tarek procuraram nos Estados Unidos uma oportunidade de recomeçar a vida, de

fazer a América, tocar sua música, vender artesanato, amar, onde fronteiras se cruzam quando as vidas se encontram, em um pequeno apartamento em Nova York, mas se separam novamente devido às políticas migratórias norte-americanas e o medo do outro.

O Visitante é um filme sensível, repleto de simbolismos, que evidencia a riqueza dos contatos com culturas diferentes, do quanto se pode aprender no encontro com o Outro – Walter “é salvo” de sua monotonia, de sua falta de alegria, de sua vida sem sentido – ao mesmo tempo em que revela a dureza das leis migratórias, leis que não estão preocupadas com os vínculos afetivos, sociais, amorosos, educacionais, culturais que os/as imigrantes estabelecem onde estão morando, leis cuja força foi endurecida pós-11/09 a fim de expulsar todos os “indesejados”, aqueles que, pertencentes ao djembê, não mereceriam o espaço destinado ao piano.

A trilha sonora do filme é também um dos pontos que revelam esse diálogo intercultural. O encontro entre um professor universitário e um imigrante indocumentado é pouco provável, mas ao ser viabilizado pela escrita do texto fílmico, traz dimensões muito interessantes: um norte-americano que faz uma revolução no seu modo de ver, viver e de conhecer. O contato entre as culturas, e os conflitos, trazem uma dimensão que é também epistêmica (o tambor e piano). Por fim, cabe ainda observar uma virtude que, em se tratando de um filme norte-americano, merece ser destacada: a fuga do clichê do herói americano. O protagonista (Walter), em torno de quem gira a trama, é norte-americano, mas dessa vez não é o herói, ele é o espectador da dominação

produzida por sua própria cultura, e impotente diante dela. A impotência de Walter, é a impotência de todos nós diante da forma como têm sido tratados os imigrantes e refugiados no mundo contemporâneo. O filme, com sensibilidade, relembra-nos o acolhimento, o abrir as portas e ouvir outros sons - os tambores de outras culturas.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. Globalização: as consequências humanas. Rio de Janeiro, Zahar, 1999

MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. Revista Crítica de Ciências Sociais, 2008, 80: 5-10.

Žižek, S. Violence: six sideways reflections. New York: Picador, 2008.



PÃO E ROSAS (2000)

Título original: Bread and Roses

Direção: Ken Loach

País: Reino Unido | França | Alemanha
| Espanha | Itália | Suíça

Idioma: Inglês | Espanhol

SINOPSE:

Maya e Rosa são irmãs que vivem no México e trabalham no serviço de limpeza de um prédio comercial no centro da cidade. Ao conhecer Sam, apaixonado ativista americano, elas entram em uma campanha guerrilheira contra seus patrões. A luta faz com que corram o risco de serem expulsas do país.

Pão e Rosas⁶⁷

Anelise R. Corseuil

Em entrevista dada à BBC, Paul Laverty, o roteirista do filme Pão e Rosas (2000, dirigido por Ken Loach) explicou que foram os movimentos grevistas de 1994 de Los Angeles,

⁶⁷ Uma versão expandida do comentário sobre o filme foi publicada no capítulo CORSEUIL, Anelise R.. Espaços híbridos e culturas fluidas: os chicanos em Pão e Rosas e Frontierland. In: AREND, S.M.F.; RIAL, C.S.M.; PEDRO, J.M.. (Org.). Diásporas, Mobilidades e Migrações. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2011, v. , p. 257-272.

EUA, cujo mote era “justice for janitors”, que o inspiraram a escrever o roteiro do filme.⁶⁸ Pão e Rosas narra a trajetória de Maya (Pilar Padilla), uma mexicana que migra para os EUA ilegalmente para se encontrar com familiares e por melhores condições de vida. A irmã de Maya, Rosa (Elpídia Carrillo), é faxineira em uma empresa que terceiriza serviços em um prédio comercial de Los Angeles. Após a travessia da fronteira entre o México e os EUA, que envolve o sequestro de Maya pela quadrilha de coiotes e uma tentativa de prostituí-la e roubá-la, Maya finalmente se encontra com sua irmã mais velha, Rosa, passando a morar com ela e a trabalhar no mesmo local em que Rosa trabalha: como faxineira em um prédio comercial que terceiriza os serviços de limpeza. Nesse prédio estão grandes empresas, com agentes hollywoodianos e advogados. Estes, por sua vez, não dão a menor importância às condições de trabalho de seus faxineiros, que, na sua maioria, são chicanos, afro-americanos e imigrantes ilegais de outros países.

Além do enredo ficcional, envolvendo Maya, Rosa e Sam (Adrien Brody), um ativista político empregado pelo sindicato de faxineiros de Los Angeles e que acaba tendo um caso amoroso com Maya, o filme faz uso de filmagens para a televisão, sem que os créditos identifiquem o material. O aspecto documental do filme fica visível pelo uso de imagens de televisão dos ocorridos em 1994 e que inspiraram o roteiro, e também pelas várias entrevistas realizadas pelo diretor e pelo roteirista antes que as filmagens iniciassem, além da filmagem com câmera na mão e fotografia realista.

⁶⁸Acesso em 16/01/2017 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1294172.stm>

O filme revela ambiguidades e confrontamentos no processo multicultural e de hibridização vivido pelos chicanos nos EUA. As trajetórias individuais de Rosa e Maya revelam as hierarquias de poder na sociedade multicultural norte-americana do final do século XX. Se o multiculturalismo preconiza posturas politicamente corretas em relação à cultura de minorias étnicas, o filme de Loach, com suas tomadas iniciais, logo nos expõe às hierarquias de poder que estão na base do dia a dia de mexicanos vivendo nos EUA: uma pirâmide social de chicanos ilegais e legais e norte-americanos, além de outros grupos de imigrantes que coabitam o espaço de Los Angeles. Rosa não apenas habita a base da pirâmide por ser chicana, mas também por ser mulher e faxineira, destituída de qualquer poder. Seu corpo é duplamente violentado (sexual e socialmente): é coagida a fazer sexo com seu superior imediato no trabalho, também chicano, a fim de que sua irmã consiga um emprego. Rosa, Maya e todos os outros faxineiros do prédio não têm qualquer direito trabalhista ou garantia de emprego ou direitos legais nos EUA. A estrutura de poder imposta a Maya e a Rosa se baseia em relações de gênero e pela ilegalidade do status imigratório de Maya, o que a condiciona a existir dentro do EUA como sujeito marginal. Ironicamente, é exatamente esta marginalidade que garante a Maya que ela não seja presa pelo roubo cometido a um posto de gasolina. Ao tentar se tornar legal e abraçar a causa sindical por melhores condições de trabalho, sua identidade vem a público e ela é presa e extraditada para o México. Da invisibilidade do corpo ilegal, Maya passa à legalidade, sendo deportada. Ao mesmo

tempo em que o filme revela progressos significativos em termos coletivos (no final do filme, os faxineiros ganham a luta trabalhista, são reintegrados ao trabalho e recebem todos os direitos trabalhistas), a ideia da fronteira, como espaço intransponível entre o México e os EUA, é reforçada na sequência em que Maya é expulsa do país. Os motivos de seu roubo a um posto de gasolina não a redimem e os limites impostos a ela, legais, geográficos e sociais, são recolocados em prática. Nesse sentido, confrontamo-nos com um discurso nacionalista, representado pela lei, e que deporta Maya, e outro multicultural, que afirma os direitos dos imigrantes em uma sociedade igualitária. O filme possibilita, assim, um questionamento deste “entre lugares”, espaço imaginário no qual Maya busca melhores condições de trabalho, ensino universitário ao seu colega, uma relação interracial com o ativista norte-americano, mas que não se concretiza no discurso oficial da nação norte-americana.

Uma das sequências finais do filme contrapõe mais uma vez estas duas realidades, a visível e a invisível: os faxineiros, liderados por Sam, invadem uma festa no prédio onde trabalham para reclamar por seus direitos. A festa abriga grandes artistas e empresários hollywoodianos, que são confrontados pelas condições de trabalho dos faxineiros. Ao longo da sequência, Loach justapõe duas realidades distintas de Los Angeles, a centralidade do glamour e do estrelato de Hollywood e a marginalidade, carência econômica e o anonimato dos trabalhadores do prédio.

Se em nível econômico e jurídico as fronteiras entre o multicultural e o nacional estão bem demarcadas e se

confrontam continuamente, em nível cultural o filme revela a irônica e ambígua inter-relação entre a cultura chicana e a norte-americana. A cena do baile sindical é ilustrativa deste processo: os trabalhadores dançam ao som de uma banda de músicos chicanos em que a letra narra o diálogo de um trabalhador chicano com o patrão norte-americano:

Comecei a estudar inglês por me sentir
obrigado
Para poder me defender de um branco danado
Lá no meu trabalho só queriam me mandar
porque eu não sabia falar inglês
O branco danado dizia em inglês enojado
Vocês, pés-rapados, não entendem o que
devem fazer.

Ao mesmo tempo em que a música revela uma autoconsciência dos chicanos das inter-relações linguísticas, culturais e de poder e o inevitável processo de dominação cultural, ela também permite um espaço de resistência.

Em outra sequência, Maya, ao limpar um dos escritórios, senta-se à mesa do chefe e começa a escrever uma carta para sua mãe, como se estivesse assumindo uma nova identidade. Na carta, Maya reclama do baixo profissionalismo de sua empregada, em uma clara inversão de papéis. A sequência é emblemática das dificuldades em separarmos as relações ideológicas e culturais entre chicanos e norte-americanos. Ao mesmo tempo em que Maya é uma chicana trabalhista a lutar por seus direitos, em um momento pessoal, ela revela que está a buscar uma posição social melhor, que implicaria em seu posicionamento como oprimida. Desta forma, o filme vai revelando a problemática da inter-relação entre o coletivo e o pessoal no imaginário dos chicanos.

Apesar de o filme de Loach apresentar uma estética realista, distante de uma preocupação metadiscursiva, o filme inverte o papel subalterno dos chicanos ao centralizar a trajetória de Maya como protagonista e foco da narrativa do filme. O filme revela, assim, os confrontamentos na inter-relação das duas culturas, mexicana e norte-americana, em solo norte-americano, ao denunciar as contradições da sociedade multicultural norte-americana.



PRAIA DO FUTURO (2014)

Título original: Praia do futuro

Direção: Karim Ainouz

País: Brasil | Alemanha

Idioma: Português | Alemão | Inglês

SINOPSE:

Donato é um salva-vidas que trabalha na Praia do Futuro, em Fortaleza. Ao falhar em um resgate, conhece o alemão Konrad, com o qual inicia um romance e parte para a Alemanha. Anos mais tarde, Ayrton, irmão de Donato, vai em busca de um reencontro.

Praia do Futuro

Hadriel G. S. Theodoro

Tudo se inicia no local de onde o título do filme provém: a Praia do Futuro (Fortaleza - CE). Dois homens estão se afogando no mar, e um salva-vidas entra na água para tentar resgatá-los. Um deles sobrevive; o outro se afoga e morre. É a partir desta fatalidade que adentramos na vida das personagens principais da história: o salva-vidas Donato (Wagner Moura) e um turista alemão, de nome Konrad (Clemens Schick). Logo a relação entre ambos se

adensa e eles passam a se envolver, afetiva e sexualmente, enquanto Konrad permanece na cidade para acompanhar as buscas pelo corpo de seu companheiro de viagem. Mas o prazo se encerra e o corpo não é encontrado. Konrad decide voltar para a Alemanha. Termina assim a primeira parte (ou capítulo) do filme: “O abraço do afogado”.

Somos conduzidos, então, a um ambiente completamente destoante dos dias ensolarados à beira-mar e do azul brilhante das águas e do céu quase sem nuvens. É em uma Berlim fria e cinzenta que se desdobra a segunda parte do filme, intitulada “Um herói partido ao meio”. Donato está visitando Konrad e pela primeira vez entra em contato com sua vida cotidiana. Em uma cidade com muitas diferenças em relação a Fortaleza (do clima à língua), e que talvez reflita as disparidades entre ele e Konrad, Donato vai se aprofundar nessa relação que parece ser conduzida de forma ambígua, entre a brutalidade e a ternura, a frieza e o afeto, o ocultar e o demonstrar. Pouco antes de regressar ao Brasil, Konrad pede para que Donato não parta, explica que as coisas podem ser ajustadas e que tudo ficaria bem. Em resposta, ele se mostra extremamente ríspido e agressivo, dizendo a Konrad que ele não lhe pertence, que possui família e trabalho o esperando no Brasil. Na estação de trem, a caminho do aeroporto, Donato decide, no entanto, não desembarcar.

A terceira e última parte do filme, “Um fantasma que fala alemão”, marca a chegada de Ayrton (Jesuíta Barbosa) a Berlim. Muito tempo se passou, e ele já deixou de ser a criança que brincava com Donato na areia da praia; agora é um jovem que fala alemão e está em busca de seu irmão, com quem

não tem contato há tempos. Após semanas na capital alemã, finalmente o reencontro, que ocorre de forma conturbada e violenta: Ayrton está enraivecido por Donato o ter abandonado junto da mãe para viver no exterior. A partir daí, uma série de conflitos entre Donato, Konrad e Ayrton vem à tona.

*

Mesmo com um enredo simples, diversas questões podem ser abordadas na narrativa ficcional de Praia do Futuro. No que concerne à problemática das migrações, o filme se mostra muito propício à discussão de um tema pouco debatido acadêmica, política e midiaticamente: a interseção entre os deslocamentos humanos e as sexualidades.

Assim da chegada de Donato à Alemanha, as barreiras socioculturais são evidenciadas, por exemplo com a dificuldade na comunicação interpessoal em decorrência da língua. Porém, sob essa camada externa e visível dos contatos entre diferenças, reside uma problemática mais intrincada, que engloba a mudança, de certa forma drástica, na vida de Donato. O que realmente o leva a deixar a família, o trabalho, um clima tropical? Com o adensamento da trama, percebemos que não é apenas por Konrad que Donato decide não voltar ao Brasil. Aos poucos vamos notando que a vivência plena de sua (homo)sexualidade irá se revelar um fator-chave para a permanência.

Fuga. Talvez seja esta a palavra central que guia o curso da história. Donato realmente precisa fugir do próprio passado e de seu próprio país para poder reconstruir uma vida que lhe permita ser quem ele é. No que se refere à sexualidade, isso demonstra como os limites impostos pelos

preconceitos – que, por sua vez, são reflexo da sociedade e cultura em que nos inserimos – têm um impacto muito expressivo em nossas experiências de vida. Vale destacar, neste sentido, que o Brasil é o país com o maior índice de assassinatos de pessoas LGBTIQ+⁶⁹ no mundo.⁷⁰ Além de poder se sentir livre e não precisar mais se esconder, fugir representa um distanciamento de toda essa violência contra pessoas LGBTIQ+ em nosso país.

Assim, por mais que o espaço emocional das personagens seja bastante circunscrito, podemos verificar a estreita ligação entre a cidade e o universo interior do sujeito. Decidir por permanecer em Berlim não é algo fácil para Donato, mas ainda assim lhe parece melhor do que retornar a seu país de origem, onde sabe que terá de mascarar uma parte de si mesmo. Estamos diante da dinâmica do armário, que muitas vezes é a única proteção de que podem se valer as pessoas homossexuais em um ambiente opressor, machista, homofóbico, discriminador. Mas manter-se em seus domínios possui consequências. Reprimir-se, negar-se, mentir, moldar-se à norma para ser aceito, para poder existir: é isso que o armário também reserva a seus hóspedes. Assim, mesmo que de modo sutil, o filme explora a tensão entre o sujeito e seu espaço – pessoal, geográfico, social, cultural.

A partir do reencontro com Ayrton, contudo, a decisão de Donato passará a ser intensamente questionada. Em

⁶⁹ Sigla que designa pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, intersexo, queer e outras minorias sexuais e/ou de gênero.

⁷⁰ Somente no ano de 2015, de acordo com levantamento realizado pelo Grupo Gay da Bahia (GGB), houve mais de 318 assassinatos de pessoas LGBT no país. Disponível em: <<http://zip.net/bstt9g>>.

algumas de suas falas, ficam evidenciados tais embates: “Tu é um viado egoísta que gosta de dar o cu escondido na porra desse polo norte”, diz Ayrton ao irmão pouco depois de reencontrá-lo. Ao mesmo tempo em que Ayrton coloca em xeque a necessidade de Donato esconder sua (homo) sexualidade o que o leva ao abandono do seio (familiar), ele também reproduz um discurso discriminatório e preconceituoso – chega a xingar Donato de “baitola”, termo pejorativo utilizado para designar um homem homossexual.

Então o Brasil já não é apenas o Brasil; a Alemanha já não é apenas a Alemanha: migrar representa a possibilidade de uma vida mais plena e digna para Donato, algo que supera em muito quaisquer das desventuras ocasionadas por essa mudança.



QUE MAL EU FIZ A DEUS? (2014)

Título original: Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?

Direção: Philippe de Chauveron

País: França

Idioma: Francês

SINOPSE:

O casal Verneuil tem quatro filhas, são católicos, conservadores e preconceituosos. Três de suas filhas se casam com homens de diferentes nacionalidades e religiões. Quando a quarta anuncia o seu casamento com um católico, os pais aprovam a relação, mas logo descobrem que nem tudo será como esperam.

Que mal eu fiz a Deus?

Geraldo Castro Cotinguiba
Marília Lima Pimentel Cotinguiba

O filme *Que mal eu fiz a Deus?*, de Philippe de Chauveron, lançado em 2014, retrata a vida de uma família de classe média do interior da França, católica, republicana, tradicional, nacionalista, provinciana e marcadamente carregada de pré-conceitos sobre estrangeiros. Uma família

constituída pelo pai, a mãe e suas quatro filhas. Os conflitos étnicos se externam diante do fato de que as três primeiras filhas se casaram com pessoas de origem exterior à França.

Uma filha se casou com um rapaz muçulmano de origem argelina; a outra com um judeu; e a terceira com um chinês, restando a filha mais jovem, que se torna a esperança dos pais: a de que ela se case com um rapaz francês e católico.

Ao longo da trama, vê-se a externalização dos conflitos, inicialmente entre o sogro e os genros, que os trata com indiferença devido à origem dos rapazes. Por outro lado, é claro, também, o conflito entre os genros – judeu contra muçulmano, judeu e muçulmano contra chinês. Esses, aos poucos, conseguem construir uma relação de aproximação com o sogro e, de modo geral, formam um ambiente de amizade e de cumplicidade mútua para o bem comum da família. Contudo, a “paz da família” é colocada em risco quando a filha mais jovem decide anunciar seu noivado e pretensão de casamento que, inicialmente, acena como o pretendente ideal dos pais, um católico. Ao apresentar seu noivo, um rapaz negro, ator e de origem africana, a decepção dos pais é clara, e os genros o consideram uma ameaça para todos. Os genros se unem para o rechaçar.

Em uma perspectiva de reflexão, toda a trama do filme mostra que, não apenas os pais, ou mais especificamente o pai das moças, é quem pratica a discriminação, mas apenas aquele que não esconde seus pré-conceitos. A visão etnocêntrica, dadas as devidas proporções, externa-se em todos, seja entre os pais das moças, entre os genros, as filhas, no pai do noivo que quer ver racismo em tudo e, ao mesmo tempo, externa sua posição radical em relação aos franceses.

O filme pontua, por meio das atitudes de todas as personagens, a não aceitação do outro e uma certa dose de xenofobia. No desenrolar da trama, não é somente o casal Claude e Marie Verneuil, pelo fato de não aceitar o casamento das filhas com não franceses, que revelam atitudes xenofóbicas. As filhas e os genros também reverberam discursos discriminatórios e etnocêntricos, os quais podem ser percebidos por meio dos discursos e atitudes dessas personagens.

Com uma proposta de comédia, pode-se dizer que a trama mais se aproxima de uma tragédia, a da intolerância com o outro, que mais faz lembrar o mito do “Leito de Procrusto” de querer fazer a todos se enquadrarem nos moldes daqueles que veem a realidade apenas por meio de suas experiências e visão. Ao longo da história, a cada cena, a cada fala, a cada atitude de todas as personagens, o convite à reflexão sobre a alteridade é externado frente ao etnocentrismo.

O estranhamento frente ao diferente é algo que faz parte da dinâmica social dos povos, de um modo geral. O problema reside, de fato, nos usos e abusos que cada indivíduo, cada povo faz da experimentação do estranhamento. O estranhamento pode ser benéfico quando como faziam, por exemplo, os sábios da antiguidade, que viajavam entre os diferentes povos para com eles aprenderem; contudo, pode ser maléfico quando, como também na antiguidade, ele seja usado como um critério distintivo para um julgamento, como no mito da “Prática de Shibilé”, com o objetivo de eliminar aqueles de quem não se gosta, com o objetivo de purificar os “iguais”. Os exemplos são muitos, sejam no passado ou na modernidade, o estranhamento, o etnocentrismo, por um lado e, de outro, a alteridade e o relativismo.



SAMBA (2014)

Título original: Samba

Direção: Olivier Nakache, Eric Toledano

País: França

Idioma: Francês | Inglês | Português |

Russo | Sérvio | Árabe

SINOPSE:

Samba é senegalês, um imigrante ilegal que vive há 10 anos na França. Ele faz o possível para conseguir os documentos necessários para arrumar um emprego digno, quando encontra Alice, uma executiva experiente, que trabalha como voluntária em uma ONG que ajuda imigrantes em situações irregulares.

Samba

Liliane Dutra Brignol

No filme Samba, de Eric Toledano e Olivier Nakache (França, 2014), conhecemos a história de Samba Cissé (Omar Sy), um migrante senegalês que vive há dez anos em Paris em situação irregular. “Samba, como a dança” - ele diz ao se apresentar. O filme começa com uma empolgante cena de festa, mas o lugar de Samba não é no salão. Logo a câmera é deslocada para a cozinha, onde surge o protagonista em

meio a uma pilha de pratos para lavar. Sabemos, logo depois, que seu sonho é ser cozinheiro de um restaurante.

O filme é inspirado na obra “Samba Pour la France”, de Delphine Coulin (2011), sobre a migração e a xenofobia no contexto francês a partir da experiência narrada sob a ótica deste personagem cativante que ganhou novos contornos no cinema. Os diretores e roteiristas já tinham abordado o tema no premiado “Intocáveis” (2011)⁷¹, em que um milionário tetraplégico contrata um jovem nascido no Senegal para ser seu cuidador. Em comum, além da atuação de Omar Sy, o tema do encontro entre a velha França e países africanos, as diferenças e os preconceitos vividos pelos migrantes no país.

Classificado como comédia dramática, oscilando entre situações cômicas e algumas cenas emocionantes, o filme mostra com beleza e alguma leveza as desventuras de quem busca trabalho e, mais do que isto, a permanência em um país estrangeiro. Ao longo da narrativa, acompanhamos as dificuldades de Samba para sobrevivência entre a burocracia e os entraves da restritiva política migratória na França, os limites do serviço francês de atendimento ao migrante, a atuação de ONGs de apoio à migração e a luta diária para não ser deportado.

Não é possível voltar pra casa com as mãos vazias, como adverte o tio de Samba, Lamouna Saw (Youngar Fall). Há muitos anos na França e vivendo em um pequeno apartamento de um cômodo dividido com Samba, Lamouna lembra que o sonho é pela “casa à beira do lago”. “Com tudo o

⁷¹ Entre eles o Cesar de Melhor Ator para Omar Sy (2012), Prêmio Goya de Melhor Filme Europeu (2013) e o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Filme Estrangeiro (2013).

que vem com ela”, como completa Samba, ao se referir sobre uma possível volta para o Senegal. É o tio quem orienta Samba e o lembra de qual seria seu lugar em território francês. Para sobreviver é preciso ser invisível. E como fazê-lo diante dos sinais diacríticos da diferença? O jovem negro de quase dois metros de altura tira o anel, em um esforço inútil de se afastar de sua identidade. É preciso vestir-se à europeia, ser calmo e discreto, andar com uma pasta e uma revista debaixo do braço. Sobretudo, adverte o tio, nada de enganação no metrô ou de complicar a vida com uma namorada.

Ao longo do filme, descobrimos que os “sem papéis” carregam uma imensa papelada consigo, como mostra Lamouna ao reunir a documentação que comprova a permanência de Samba na França. Mas nada é capaz de livrar o protagonista da temível OQTF - Obligation de quitter le territoire français -, uma das tantas siglas que tornam a relação do Estado com os migrantes cada vez mais distante, a ponto de serem esquecidos enquanto sujeitos. A partir deste momento, quando é detido após procurar a Prefeitura na esperança de regularização, Samba passa a receber apoio da organização em que atua Alice (Charlotte Gainsbourg), uma executiva em licença médica depois de uma crise de burnout por excesso de trabalho. O voluntariado na ONG de ajuda a migrantes é parte do tratamento de Alice. Novata na função, confusa diante dos trâmites burocráticos e das dificuldades que compõem o cotidiano dos migrantes, descobrimos que Alice, como Samba, sente-se perdida na vida.

O filme não faz uma crítica direta ao colonialismo francês e às relações conturbadas que mantém com as ex-

colônias. Não trata da dívida histórica com os povos africanos, nem da migração como consequência de anos de dominação e exploração de mão de obra e recursos naturais de países como Senegal. Também não são explícitos os motivos que levam Samba a migrar. Aliás, pouco ficamos sabendo sobre o Senegal através do filme. Nosso único contato é por meio das memórias do tio e do telefonema de Samba para sua mãe, que aguarda o envio do dinheiro pelo filho para pagar as contas em sua cidade natal. Assim, o tema das remessas e as relações econômicas e sociais por elas implicadas é rapidamente abordado. Sabemos que Samba precisa arrumar trabalho e que este esforço garante não apenas a sua sobrevivência, mas a de sua família.

Elementos sobre a diáspora negra (HALL, 2003; GILROY, 2012) também são pouco explorados no filme. Entretanto, podemos entendê-la como importante na própria constituição do Senegal. O país, localizado na África Ocidental, colônia francesa até 1960, tem sua história marcada pela trajetória de deslocamento de sua população, sobretudo rumo à França e a outros países da Europa, como Espanha e Itália, e depois aos Estados Unidos, identificados como sinônimo de progresso. Desde o começo do século XXI, com o endurecimento de políticas migratórias, vêm-se diversificando os destinos, sendo a América do Sul, principalmente Argentina e, mais recentemente, o Brasil, os mais frequentes. A migração é tão presente que há um Ministério dos Senegaleses no Exterior, que estima entre 2 a 3 milhões o número de residentes fora do território nacional (SAKHO et. al, 2015).

O desejo de migrar, como uma necessidade imposta pela falta de empregos, configura-se quase como um modo de vida, sendo muitas vezes interpretada “como um rito de passagem ou um marco importante no currículo individual. Seria preciso partir para ser um homem, ter um status social ou reconhecimento (FALL apud SAKHO et. al, 2015, p. 29). O mesmo identifica, por exemplo, Kleidermacher (2013) ao analisar o contexto das migrações de senegaleses para a Argentina desde os anos 1990. A pesquisadora explica que, durante o século XX, os deslocamentos foram estimulados fundamentalmente por ação colonizadora francesa. “Durante este período, la administración colonial enviaba a la metrópoli a civilizar a las elites senegalesas colaboracionistas, lo que generaba en la población la imagen de que la riqueza y el poder había que buscarlos fuera de Senegal” (KLEIDERMACHER, 2013, p. 112). A presença de projetos migratórios como parte das trajetórias pessoais dos senegaleses é superficialmente tratada no filme de Toledano e Nakache.

A história nos permite o contato, entretanto, com algo que Chevalier-Beaumel e Morales (2012) identificam como um *savoir migrer* ou a produção de saberes singulares ancorados em redes sociais essenciais para a compreensão das dinâmicas migratórias e das relações transnacionais experimentadas. Samba aborda, a partir da trajetória do protagonista, mesmo que superficialmente, as dinâmicas das redes de apoio ao fenômeno migratório, que passam por organizações não governamentais, mas são constituídas por laços menos institucionais de amizade e solidariedade entre os sujeitos migrantes, e destes com suas famílias e amigos

que permanecem em seus países de nascimento. Estas redes ajudam a configurar o saber migrar, compartilhado por Samba com os personagens com quem tem contato, especialmente com seu amigo Wilson (Tahar Rahim), que o ajuda na busca por trabalho.

O filme também fala de preconceitos e estereótipos, mesmo que para isso recorra a alguns clichês, como o do sul-americano e do brasileiro “gente boa”, espontâneo e festivo, o que soa exagerado aos olhos de Samba, e aparece como uma surpresa e uma pequena crítica na narrativa. “É mais fácil conseguir trabalho e mulher sendo brasileiro na França”, diz Wilson ou Walid, como viemos a conhecer. “É difícil ser argelino. O brasileiro é mais charmoso”, garantem os diretores⁷², que se valem, segundo eles, do *feel good* da música brasileira na trilha sonora em busca de equilíbrio ao drama do filme, ao mesmo tempo em que se dizem fãs de Jorge Benjor e Gilberto Gil.

A representação das identidades através dos estereótipos, e seus efeitos essencializadores, reducionistas e naturalizadores (HALL, 2016, p.190) também ganha destaque quando acompanhamos a peregrinação de Samba por trabalho. O negro africano teria mais facilidade para encontrar trabalhos braçais. O migrante em situação irregular perde sua condição humana quando passa a ser escolhido pelo porte físico, conforme as demandas de cada atividade. O subemprego mal remunerado e perigoso é uma realidade diária de quem não tem permissão de trabalho, embora desempenhe

⁷² Em entrevista ao site Adoro Cinema. Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-114485/> >.

atividades essenciais para a sociedade francesa. Assim, vemos Samba passar de lavador de pratos, segurança noturno de um shopping center, limpador de vidraças, operador de triagem de material reciclado, a operário da construção civil.

A luta por trabalho, a falta de documentação, a burocracia, as dificuldades com o idioma, a moradia compartilhada, as remessas, os subempregos estão presentes no filme. Assim como outro elemento importante no *savoir migrer*, essencial para a narrativa. “Me pergunto: como fazem para mudar de nome toda hora?”, diz a funcionária da prefeitura, responsável por agenciar profissionais para trabalhos temporários. Samba Cissé, Lamouna Saw, Modibo Diallo, são alguns dos nomes que Samba assume em sua trajetória. “En cada pueblo un nombre”, como diria Morales (2014), ao considerar a circulação não apenas como um deslocamento espacial, mas também como uma prática simbólica e identitária que opera na esfera social.

Samba revela o medo de perder-se neste jogo de identidades. Na busca por um território a ser habitado, e na tentativa de encontrar-se neste processo, aparece Alice. O filme ganha contornos de comédia romântica, sem deixar de falar sobre seus temas de fundo. É uma história sobre solidão, incompreensão e sobre mal-entendidos – não exclusivos da experiência migratória. Mas é, sobretudo, uma reflexão sobre a esperança de encontros. Improváveis. “O que você tem a oferecer para uma mulher?”, indaga o tio de Samba, não o deixando esquecer-se da dureza da vida de migrante. Talvez perca em crítica social ao romantizar as relações entre franceses e migrantes ou ao recorrer ao recurso do amor

romântico como saída para os dramas sociais. Poucas vezes, os milhares de migrantes na França têm o mesmo destino de Samba. Talvez ganhe ao nos fazer pensar sobre o jovem negro nascido no Senegal como um sujeito que, apesar dos limites sistêmicos, é capaz de desafiar barreiras físicas e simbólicas, tendo algum domínio sobre sua própria trajetória.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER-BEAUMEL, E; MORALES, O. G. Aproximación etnográfica a la nueva migración africana em Argentina. Circulación y saberes en el caso de los senegaleses arribados em las últimas dos décadas. *Astrolabio*, v. 1, n. 8, p. 381-405, 2012.

GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2012.

HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Unesco, 2003.

KLEIDERMACHER, G. Entre cofradías y venta ambulante: una caracterización de la inmigración senegalesa em Buenos Aires. *Cuadernos de Antropología Social*, v. 1, n. 38, p. 109-130, 2013.

MORALES, O. G. “En cada Pueblo un nombre”: Trayectorias, prácticas y saberes de migrantes africanos de la región subsahariana em Argentina. *Chasqui*. n. 126, out. 2014.

SAKHO, P; DIOP, R.A.; MBOUP, B.; DIADIOU, D. A emigração internacional senegalesa: das casas no campo às cidades litorâneas. In: HERÉDIA, V. B. M. (org.) *Migrações internacionais: O caso dos senegaleses no Sul do Brasil*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2015.



TERRA ESTRANHA (2015)

Título original: Strangerland

Direção: Kim Farrant

País: Irlanda | Austrália

Idioma: Inglês

SINOPSE:

O casal Catherine e Matt se muda para o deserto australiano de Nathgari com os dois filhos adolescentes. Após uma grande tempestade de areia que atinge a região, os filhos do casal desaparecem. Enquanto os pais os procuram desesperadamente, rumores começam a correr entre os vizinhos, que culpam Catherine e Matt.

Terra Estranha

Karen Bortolini

O território como personagem de destaque. Assim é tratada a pacata cidade do deserto de australiano de Nathgari, em Terra Estranha (Strangerland). O suspense dramático, lançado em janeiro de 2015, é o primeiro longa-metragem de Kim Farrant, em uma coprodução da Austrália e Irlanda.

Estrelado por Nicole Kidman e Joseph Fiennes, nos personagens que compõem o casal Catherine e Matthew

Parker, o enredo trata da busca incessante por seus filhos, que desaparecem após uma intensa tempestade de poeira. Fato este que desencadeia o clima de mistério e desespero.

No entanto, a diretora não economiza na indexação de suspense desde os letreiros da abertura do filme, acompanhada pelos efeitos sonoros que complementam esse tom. As cores escolhidas pela diretora também compõem o formato pretendido desde o início, com destaque aos tons quentes que remetem à seca e ao calor; ao vermelho, que remete aos ares de tensão, aliado às cores escuras e frias, para a tonalidade sombria. Suas opções pela plasticidade se estendem aos cuidados com a fotografia e aos movimentos de câmera, com vistas à exploração da paisagem e harmonia.

Os possíveis motivos do sumiço guiam a trama. Logo no início, os filhos, Tommy e Lily (interpretados por Nicholas Hamilton e Maddison Brown, respectivamente), demonstram insatisfação por terem mudado de cidade. Ele, um pré-adolescente que precisa acompanhar a irmã de 15 anos por todos os lugares, a pedido dos pais, tem costume de sair à noite por causa da insônia, e culpa a jovem por terem se mudado para a pacata cidade, que aparentemente não apresenta atrativos. Já ela, no ápice de sua adolescência, busca diversão ao visitar uma pista de skate. Com comportamento promíscuo, que remete à ninfomania, Lily mantém relações sexuais com diversos rapazes da cidade.

Apesar de as primeiras cenas darem conta de conversas familiares no entorno da mesa, os elementos de suspense guiam o telespectador a expectativas do inesperado. A discussão dos filhos durante a refeição, o pedido para ir a um show, negado

pelo pai à menina. O incessante barulho de insetos imposto à narrativa na maior parte do tempo fílmico corrobora com o ambiente bucólico. É este aspecto que desperta a atenção para o espaço, o território, a “terra estranha”. É ela quem acolhe os novos moradores, é nela que os personagens somem, é por ela que ocorrem as buscas, é nela que se dá a trama. Ela é suspense, mistério, drama e suspeita.

Este seria o motivo do sumiço? Durante a noite, como mencionado, Tom levanta da cama e repentinamente sai da casa, seguido da irmã. O pai vê e não intervém, não impede, não segue, simplesmente deixa. A atitude está relacionada ao desaparecimento? Na manhã seguinte a cidade é tomada pelo vendaval de poeira, o que não impede, mas dificulta as buscas pelo casal em meio a um espaço e tempo apocalípticos. A terra invade. Está presente não somente no chão, enquanto delimita um território, está na casa, nos carros, nos corpos e roupas, na água que sai da torneira, nos vidros, na respiração, na lente na câmera, na tela do espectador. É ela chamando uma atenção simbólica⁷³ para a suspeita da culpa ou intencionalmente desviando o olhar para a causa?

Se por um lado, há um pai omissivo, por outro, uma mãe com atitudes que podem justificar o comportamento da filha. A procura de Cath pelo marido para manter relações, entre outras atitudes dela, que mixam opressão sexual à sensualidade, geram problemas entre o casal, o que culmina em discussões e indagações sobre a possibilidade de o pai ter molestado a filha.

⁷³ A simbologia analisada vem ao encontro da teoria triádica de Charles Sanders Peirce (1839 - 1914), pioneiro nos estudos dos signos. Na década de 1860 ele desenvolveu suas três categorias: ícone, índice e símbolo. Para ele, o símbolo é um signo que se refere a um objeto por convenção ou lei.

Cartazes de “desaparecidos” são espalhados pela cidade, enquanto as investigações são conduzidas pelo policial local David Era (interpretado por Hugo Weaving), que, junto à Cath, percorre e explora o território. Rae, inicialmente, interroga e chega até a prender os rapazes que se relacionaram com a jovem. Mas descarta as possibilidades. O pai, que antes demonstrava “não fazer nada”, conforme fala a esposa, passa a colaborar, seguindo no sentido oposto às buscas feitas por uma equipe. O fato aumenta o potencial de dúvida de seu envolvimento no sumiço e desencadeia a descoberta da motivação da família à migração de cidade.

Se os planos decorrem da captação das imagens dentro e fora, na casa⁷⁴ e no território, pode-se estabelecer uma relação entre estas duas interfaces: o lar e o espaço. Esta premissa leva ao início do sentido pretendido pela diretora. A terra, simbolicamente, passa a ser a principal suspeita ao trazer à tona a lenda de uma “serpente⁷⁵ do arco-íris”. Réptil que se faz presente na tatuagem de um dos rapazes envolvidos com Lily, materializado morto ao chão em meio às moscas, quando avistado por Cath, e visto como inscrição de um enorme rastro no deserto em imagem aérea, quando feitas buscas com helicóptero.

⁷⁴ Roberto da Matta (1997) estabelece a relação entre “casa” e “rua” como categorias sociológicas. Para ele, estes polos separam contextos e configuram atitudes. Esferas constituintes das realidades e que normalizam ou moralizam comportamentos. (MATTA, Roberto da. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997).

⁷⁵ Entre tantos significados associados à serpente, o que mais se associa aos encontrados nesse filme são aqueles que remetem à fecundidade, à luxúria. A serpente também é considerada o animal mais esperto de todos, por ser quem seduziu o pudor virginal de Eva, despertando o desejo por conjunção carnal – conforme definições de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 1998.

A metáfora vai além, com o símbolo fálico. É ele que gera a perdição da adolescente que exala sensualidade nos lados interior e exterior ao lar. E é este entrar e sair dos ambientes que dá continuidade à interpretação de forma conotativa. O pai invade casas à procura da filha, enquanto a mãe permanece no lar, usando roupas de Lily, lendo seus diários, e recebendo ligações anônimas, de uma voz feminina que somente afirma “sua filha é uma prostituta”. Cath assedia Rae dentro da casa dele, mas é na terra que ela surta e quase entra em choque. E, na água de sua banheira a tira de si, após ser resgatada pelo marido, ao vagar totalmente nua. A aparência é de possuída por algo maligno, seja um ente ou um sentimento. A resposta está em casa ou na rua? Pode estar também nos veículos que estabelecem a conexão entre estes dois polos, que percorrem as estradas, trafegam entre os cânions, invadem o deserto, conduzem os personagens.

A reiteração das imagens e sons também conduz à interpretação. O sol nascendo a cada dia no horizonte em um ambiente camponês traz a esperança do ressurgimento. O recorrente plano aberto de Lily, desfocada, enquanto vaga em meio ao deserto, como uma miragem, esvanecendo, conforme o solo toma o primeiro plano. Miragem semelhante do ponto de vista do pai, que pensa avistar os filhos em meio ao esgotamento físico e mental.

O desenlace da trama não vem pronto, pois as várias lacunas abertas pela narrativa não são fechadas de imediato com asserções roteirizadas ou planejadas. Fuga? Sequestro? Ou um desaparecimento sobrenatural? Um fim aberto que leva a respostas subjetivas, após digerir o filme momentos depois de assisti-lo.



TERRA ESTRANGEIRA (1995)

Título original: Terra estrangeira

Direção: Walter Salles, Daniela Thomas

País: Brasil | Portugal

Idioma: Português

SINOPSE:

Sem perspectiva de vida num Brasil tomado pelo caos em plena era Collor, Paco decide viajar para Portugal, levando uma misteriosa encomenda. Em Lisboa, conhece Alex, brasileira namorada de Miguel, todos envolvidos em um esquema de contrabando.

Terra estrangeira

Igor José de Renó Machado

Durante a década de 1990, o Brasil vivia seu primeiro momento dramático de emigração em massa. Milhares de brasileiros buscaram oportunidades de emprego e de uma vida melhor fora do país, movimento que já se iniciava na década de 1980, mas que ganhou uma dimensão estatística incontornável a partir da década de 1990. Estima-se que algo entre dois e cinco milhões de brasileiros emigraram

para países como os Estados Unidos, Japão, Portugal, Paraguai, França, Espanha, etc. As estimativas são sempre imprecisas, já que parte considerável dessa migração não era documentada.

Mas há muitas formas de mensuração, e uma delas é a mensuração da intensidade emocional derivada desse êxodo brasileiro no final do século XX. E poucos filmes captam melhor o clima emocional da experiência de migração que *Terra Estrangeira*, de Daniela Thomaz e Walter Salles. Produzido em 1996, toma como ponto de partida o icônico e traumático confisco das poupanças do Governo Collor, em março de 1990. Podemos tomar esse momento como uma espécie de marca temporal para uma geração de emigrantes brasileiros. A crise aprofundada por esse pacote econômico do recém-empossado governo Collor acelerou e ampliou o deslocamento de centenas de milhares de brasileiros para o exterior.

É nesse cenário intensamente emocional e tenso que o filme se propõe a contar a história de Paco, jovem brasileiro de classe média baixa – condição econômica marcada no filme pelo apartamento onde moram Paco e a Mãe, os desoladores prédios do entorno do Minhocão paulista. A fotografia em preto e branco, muito estourada, atinge efeitos dramáticos de desolação e solidão, marcas indeléveis da experiência migrante, de forma muito delicada e cuidadosa. Percebemos que Paco começa a se tornar um estrangeiro ainda em terras brasileiras, quando sua mãe morre ao descobrir o confisco da poupança, ao não conseguir se apresentar corretamente em um teste para uma peça de teatro, ao não querer estudar para o vestibular.

Essa captura emocional da desolação e da estrangeiridade é a melhor característica desse filme, pois nos indica claramente que a emigração começa já em terras nacionais com o progressivo isolamento social, resultante da falta de perspectiva de uma vida digna em solo brasileiro. O fato que dispara a trama da história é justamente o momento icônico de falta de perspectiva: o momento em que o governo, de certa forma, assalta as economias de milhares de brasileiros e retira desses a sensação de estabilidade emocional e econômica, impulsionando o desejo e a necessidade de deslocamento.

O confisco gera a morte da mãe de Paco, que, por sua vez, gera o seu deslocamento para o exterior. A trama do filme se desenvolve sobre um enredo policial superficial, no qual Paco se transforma em um transportador de jóias roubadas sem saber, tendo a viagem financiada por um suposto vendedor de antiguidades. Em Portugal, as coisas andam mal, já que o atravessador que deveria receber as pedras (Miguel, namorado de Alex) foi morto por tentar vender ele mesmo o contrabando. Ao tentar encontrar Miguel, Paco se depara com a polícia retirando o corpo e encontra um endereço entre documentos que caem do corpo de Miguel. Faz-se a conexão com Alex. Alex, em desespero, estabelece uma relação tensa com Paco, terminando por roubar o Violino que esconde as pedras que Paco deveria entregar a Miguel.

Dessa trama resulta uma perseguição dos contrabandistas a Paco e Alex, terminando em uma fuga desesperada para a Espanha, mas no caminho os bandidos encontram o casal (que vive uma tensão amorosa) e Paco é

mortalmente ferido. O filme termina com o restante da fuga, com Paco morrendo no carro enquanto Alex ultrapassa a fronteira entre Portugal e Espanha (estamos ainda antes dos acordos de livre circulação europeia).

Se a trama policial promove o encontro entre as personagens e movimenta o filme, o que interessa para quem se preocupa em pensar e entender os fenômenos migratórios é a caracterização das personagens e a “solidão cultural” na qual se inserem e vivenciam. O filme marca com excelência raramente vista a experiência impactante da migração de um ponto de vista do imigrante na ponta mais difícil do processo migratório, aquele que enfrenta o preconceito, o racismo e o trabalho superexplorado, indicando as fragilidades e dificuldades da empreitada migratória. Não há nenhuma concessão à imaginação da migração como epopeia de superação e vitória individual. Paco é um jovem desesperado, estrangeiro em seu próprio país. Busca como saída uma viagem mítica para San Sebastian (Espanha), terra de sua mãe, ela também imigrante (mas no Brasil). Era o desejo ardente da mãe de voltar a San Sebastian que move Paco a aceitar a proposta de Igor, o traficante de joias/negociador de antiguidades. Miguel é um músico sem esperanças, que vive efetivamente do contrabando das joias, como atravessador. Sem perspectivas, imagina a liberdade ao enfrentar o tráfico e paga com a vida pela ousadia. Alex, a personagem mais densa da trama, é imigrante há muito tempo em Portugal, e produz as imagens mais significativas do filme, traduzindo o sentimento da imigração com seus diálogos amargurados, sua dor constante e sua sensação de não pertencimento. Em um de seus diálogos com Miguel, Alex nos diz:

Alex: Às vezes [essa cidade] me dá medo. Medo de você dançar e eu ficar sozinha aqui no lugar que eu nem escolhi para viver.
Miguel: A gente pode ir quando você quiser.
Alex: Você não está entendendo. Não depende do lugar. Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira, cada vez mais eu tenho consciência do meu sotaque, de que minha voz é uma ofensa pro Português. Acho que estou ficando velha...

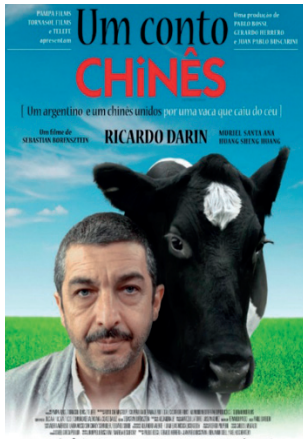
Esse é um dos diálogos mais potentes nos filmes que retratam a imigração brasileira e, junto com a frase de Jean Charles, no filme de Henrique Goldman (2009), que nos diz sobre a imigração “que o sistema é bruto”, temos um quadro emocional e afetivo do fenômeno migratório que a literatura acadêmica dificilmente consegue atingir.

Essa capacidade de retratar sensações e emoções relacionadas à migração, que transcendem o caso específico, talvez seja a maior qualidade do filme: ele nos traz para perto das sensações, dos sofrimentos e das dificuldades de qualquer imigrante em terra estrangeira. Ele marca com precisão como essa estrangeiridade impacta a vida dos imigrantes e como essa vida pode ser difícil e dura.

Há no filme outros elementos emocionais que são também parte da experiência migrante, como as amizades inesperadas (como a de Paco e os imigrantes africanos de língua portuguesa em Lisboa) e a aproximação com algum “nativo” mais disposto a superar as diferenças evidentes (como a amizade entre Pedro, o português que leva Paco à Alex, e Miguel).

A personagem Alex nos traz para o mundo dos sofrimentos, das sensações de estrangeiridade, dos

sentimentos de deslocamentos, da pressão do preconceito na vida cotidiana e ordinária dos imigrantes. Temos em Terra Estrangeira um quadro bastante competente e cuidadoso da experiência da imigração brasileira nos anos 1990. O filme também capta uma sensação universal de não pertencimento que certamente pode ser estendida para a experiência migratória em qualquer momento e lugar. Esse conjunto de sensações e emoções vivenciadas pelas personagens do filme faz dele imprescindível para quem pretende entender e, nesse caso, sentir algo da dura experiência migratória contemporânea (e talvez de qualquer experiência migratória).



UM CONTO CHINÊS (2011)

Título original: Un cuento chino

Direção: Sebastián Borensztein

Country: Argentina | Spain

Language: Spanish | Mandarin

SINOPSE:

Roberto, um veterano de guerra, introvertido e colecionador, é dono de uma casa de ferragens. Inesperadamente se depara com um chinês que acaba de ser assaltado e não fala uma palavra em espanhol. Roberto leva o imigrante para casa e procura ajudá-lo em busca do tio.

Um conto chinês

Mauricio Nihil Oliveira

Los “migrantólogos”, neologismo irónico que usamos quienes estudiamos las migraciones, siempre temblamos cuando el colectivo de estudio son “los chinos”. El motivo, además de las distancias lingüísticas, es la distancia cultural y el difícil acceso a esa comunidad para realizar entrevistas y trabajo de campo. Encontrar facilitadores que nos den códigos y pistas culturales no es tarea sencilla: personas que sean un puente entre el colectivo chino y el investigador.

El facilitador es mucho más que un traductor. Quizás uno de los primeros facilitadores de la historia lo encontramos en la mitología griega con Hermes: dios olímpico mensajero, de las fronteras y los viajeros que las cruzan, de los oradores, del ingenio y del comercio en general. Hermes era también el dios de la prudencia y la habilidad en todas las relaciones de intercambio social; y de Hermes procede la palabra “hermenéutica” para el arte de interpretar los significados ocultos. Roberto, el personaje de Ricardo Darín, tiene características del dios Hermes.

Hermes actuaba como guía de los difuntos, a quienes les ayudaba a encontrar su camino hasta el Inframundo. Además de escoltar a los muertos, Hermes solía ayudar a los viajeros a tener un viaje seguro y sin contratiempos. Roberto, al igual que Hermes, ayuda a buscar al único familiar vivo que le queda a Jun Quian, el personaje de Huang Sheng Huang, luego que muriera de forma absurda su novia. Roberto se convierte así en el facilitador (no en el traductor) e intenta interpretar los sentidos y significados que Jun Quian va incorporando en la relación mientras realizan la búsqueda del familiar.

En el film Quian no aparece subtítulo, el espectador no accede al lenguaje y debe interpretar y dar sentido a lo que se dice en chino, de la misma forma que lo hace Roberto. La relación de Roberto y Jun Quian deja ver lo que se conoce en las ciencias sociales como un fenómeno de “extrañamiento”, producir un distanciamiento de aquellas situaciones que parecen “naturales” creando así en el destinatario un sentimiento de alienación.

La relación entre Roberto y Quian parece tener el espíritu del movimiento situacionista fundado, entre otros,

por Guy Debord. Me refiero a la práctica de los situacionistas que tenían por finalidad romper de manera consciente con las formas de representación del “otro” y la búsqueda experimental de generar nuevos sentidos y significados de lo político y lo cultural. Sin embargo, Hermes y el espíritu situacionista se queda en las buenas intenciones.

Creo que un buen ejercicio situacionista sería pensar la película desde la práctica llamada por Debord y sus fundadores “Deriva”, la cual propone una reflexión a las formas de ver y experimentar la vida urbana dentro de una propuesta más amplia de la psicogeografía. En otras palabras, ponernos en la piel del inmigrante, en la situación de extrañamiento que genera su viaje, tomar distancia de nuestra zona de confort, de nuestros conceptos y preconcepciones. Romper nuestra subjetividad dejándonos transitar, como Quian, por una nueva geografía, un nuevo territorio, literal y metafórico, y experimentar esas emociones mirando la cotidianidad desde otro lugar⁷⁶.

La película nos muestra la mirada de Roberto, de Hermes, pero no del viajero. Nos identificamos con Roberto, y los otros

⁷⁶ El escritor Julio Cortázar, como los situacionistas, también en sus narraciones abordaba o descubría situaciones absurdas (de extrañamiento) dentro de lo cotidiano. Jugaba con el lenguaje y mostraba cómo las palabras podían dejar de ser un instrumento de conocimiento y aprehensión de la realidad transformándose en una trampa (mirar los cuentos: Las armas secretas, Las babas del diablo o El Perseguidor). En este último, Johnny Carter -protagonista del cuento- le dice a Bruno (quien está escribiendo su biografía) que no se le puede decir nada porque “todo lo traduce a su sucio idioma”. Carter critica así a Bruno que se aferra a su fe en la verdad absoluta de un orden establecido por una perspectiva científico-burguesa apresando el sentido y el significado. Carter observa así que Bruno no deja espacio a otras interpretaciones o sentidos, y que su mirada no siempre coincide con lo que él hizo o dijo.

protagonistas del film, que entienden el sentido de “lo chino” en la comida, el barrio, los funcionarios de la embajada, etc. ¿Pero cómo romper con esa subjetividad, cómo romper con la idea de lo que creemos que es o debe ser un inmigrante, cómo despojarnos de nuestros estereotipos del otro?

Quizás la acción rutinaria de Hermes salvando viajeros no rompa con las lógicas cotidianas de sentido y refuerce las relaciones jerárquicas de poder, de la gestión de los sentidos y significados del otro, de los estereotipos y todas aquellas certezas que se fijan en la experiencia de la rutina. Nos sentimos seguros en la guía y compañía de Hermes, pero no nos deja libertad como espectador para interpretar el sentido del viaje en la piel de Quian. La inmigración no es una rutina sino una ruptura de la experiencia de lo cotidiano, perturba nuestros sentidos y los significados, nos saca de nuestro lugar de confort, nos obliga a transitar por territorios desconocidos, es extrañamiento en su estado más puro. Ser inmigrante es generar nuevos mapas de sentido, es un viaje ausente de garantías y seguridades.

En cambio, el camino propuesto por Hermes es el de la seguridad del sentido, no rompe con el extrañamiento generando nuevos significados. Al contrario, los evita y asegura una relación de dependencia, de saberes. ¿Puede Hermes descifrar los significados ocultos en “lo chino” a partir de su habilidad para relacionarse? ¿O Hermes asegura sus significados y sus sentidos en el otro? ¿En base a qué sentidos y significados guía Hermes y qué es lo que recibe efectivamente el viajero? ¿Todos los viajeros tienen las mismas necesidades? ¿Todos los viajeros entienden lo

mismo? En otras palabras, el conocimiento no nace de la certeza sino de la duda, lo contrario es reforzar situaciones de poder y dependencia.

La mirada o el mapa de sentidos de Quian es más interesante que la planteada por el personaje de Roberto (Hermes), quien asegura nuestros preconceptos del otro. La mirada de Quian, como representación de la migración, de “lo chino”, construye formas de decir, maneras de ver, maneras de ser que rompen con las miradas impuestas por Roberto y por nosotros como espectadores. Basta recordar la escena donde Roberto mostrándole las noticias de muertes absurdas a Quian le dice: “la vida es un gran sin sentido”. Y Quian le responde que para él “todo tiene un sentido”.

Quizás lo más interesantes del fenómeno migratorio en el film, a través de los ojos de Quian, es la no adaptación, la no identificación frente a un modo de identidad, frente a un modo de ser, de sentir, de percibir, de hablar, ya que interpela la experiencia sensible ordinaria del espectador y visibiliza las formas en que están organizadas las relaciones dominantes o jerarquizadas. Quian desnaturaliza a partir del extrañamiento el sentido y rompe con los significados impuestos por Roberto, el gran Hermes.



UM PASSAPORTE HÚNGARO (2001)

Título original: Un passport Hongrois

Direção: Sandra Kogut

País: Bélgica | França | Brasil

Idioma: Francês | Inglês | Húngaro |

SINOPSE:

Em busca da história de sua família, por intermédio do pedido de um passaporte, Sandra Kogut guia este documentário. A narrativa se divide entre dois mundos e dois exílios: os imigrantes que chegaram ao Brasil na década de 40, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, e aqueles não puderam sair da Hungria.

Um passaporte húngaro

José Gatti

Um passaporte húngaro, realizado em 2001 pela brasileira Sandra Kogut, termina em dúvida. Terá ela conseguido seu passaporte europeu? O filme não fornece uma resposta definitiva, mas abre um leque imenso de questões que têm a ver com nacionalidades, etnias, religiões, línguas, migrações, histórias oficiais e memórias pessoais.

O périplo enfrentado por Kogut é ambicioso: inclui dois continentes, três países e intrincados caminhos burocráticos, que ecoam certas passagens de Kafka. O trabalho se alinha com uma forte tendência do cinema documentário recente: é um filme narrado em primeira pessoa, onde confluem a realizadora, seu ponto de vista e ela mesma como objeto da narrativa. A câmera está quase sempre nas mãos da própria Kogut mas o aparato, que poderia intimidar os entrevistados, é manipulado com discrição e a cineasta consegue deixar à vontade seus personagens, sejam eles parentes próximos ou funcionários de embaixadas e arquivos. Com articulação e clareza, Kogut demonstra aqui seu reconhecido talento, numa carreira que se estende desde pelo menos 1988.

Neste filme, Kogut decide investigar suas raízes para requisitar um passaporte da nacionalidade original de sua família. Bem, “original” é um termo elusivo quando se trata de comunidades europeias marcadas por diferenças étnicas, religiosas e linguísticas, além de fronteiras cambiantes. Isso se revela nos inúmeros encontros mostrados no filme. Em um deles, um personagem que também pretende receber a cidadania húngara conta que já teve diversas nacionalidades: foi soviético, ucraniano, sua avó era tcheca e romena, mas ele, linguística e culturalmente, quase sempre foi húngaro. Trata-se de um fenômeno complexo, dificilmente apreensível por quem se reconhece em um contexto nacional aparentemente inequívoco como o brasileiro, que, para começar, teria sua unidade garantida pela continuidade territorial e pela hegemonia linguística do português.

O filme é pontuado por imagens de mobilidade, especialmente de trens, vagões e estações ferroviárias.

Imagens que marcam o trajeto de Kogut por Paris, Rio de Janeiro e Budapest, mas que evocam, também, a perseguição sofrida por sua família, de origem judaica — uma informação que, por sinal, só emerge explicitamente aos 18 minutos de filme. Essas imagens ferroviárias evocam o holocausto judaico, assim como a trilha sonora sincrética, em que se ouve um clarinete que sugere melodias do leste europeu e vem acompanhado por um brasileiríssimo violão.

Foram várias as escalas percorridas por seus antepassados, a partir de Budapest: Trieste, Recife, Caruaru, Rio de Janeiro. Sua sorridente avó, imigrada para o Brasil em 1938, conta que “Eram tempos que vocês nem podem imaginar”, dizendo ainda que naqueles anos os sinais da tragédia já se anunciavam, “Só não via quem não queria”. Além disso, os judeus tinham de driblar as severas leis brasileiras, que expressamente lhes proibiam a entrada no país.

As mudanças de nome de família da avó da cineasta assinalam a inconstância e a fragilidade da história dessa comunidade: Levitas, Loewinger, Lajta e Fabri são alguns dos nomes que marcaram uma mesma família, de acordo com os ventos políticos que preponderaram em cada época. Essas mudanças imporão diversas dificuldades na busca por um passaporte húngaro, além do fato de os judeus não serem vistos como pertencentes à nacionalidade alguma, como sugerem alguns testemunhos vistos no filme. São frequentes os encontros com funcionários que exigem mais do que os passaportes dos avós da cineasta, como se não fossem documentos válidos. Em certos momentos, são carimbos; em

outros, são palavras, quase sempre detalhes ressaltados a fim de desautorizar qualquer prova documental apresentada.

Kogut não esmorece e sai à procura da imensa documentação extra que lhe é exigida, tanto em arquivos brasileiros como em arquivos húngaros. Mas é nestes últimos que emerge uma das questões centrais: a da língua nacional. Para adquirir (ou recuperar, digamos) a nacionalidade húngara seria preciso dominar o idioma húngaro? Essa questão, que percorrerá o filme, é também uma das mais complexas. Sabemos que o húngaro não tem origem indo-europeia, não se filia à maioria das línguas faladas na Europa e apresenta parentesco, na melhor das hipóteses, com línguas faladas na Sibéria e na Mongólia. Trata-se, portanto, de uma língua isolada no contexto europeu. No filme, Kogut frequentemente interage com personagens que falam português, inglês ou francês, mas o inextricável húngaro, cada vez que é falado na presença da cineasta, propõe dificuldades insuperáveis. Alguns dos personagens assinalam a necessidade de se conhecer o idioma a fim de legitimar a nacionalidade. Afinal de contas, esse idioma foi e ainda é cultivado por comunidades etnicamente definidas como húngaras na Romênia, na Ucrânia, na Eslováquia, na Sérvia e em outros países. Desse modo, na perspectiva de alguns entrevistados, como seria possível, para uma brasileira, identificar-se como húngara sem falar o idioma húngaro?

A cerimônia no Ministério do Interior da Hungria, em que a cineasta recebe seu documento oficial, penúltimo passo para requisitar o passaporte, é compartilhada com pessoas de diversas origens, todas agraciadas com a nacionalidade

húngara naquele momento. É um evento marcado por manifestações simbólicas de nacionalismo: os candidatos prestam um juramento em húngaro; ouve-se, por um alto-falante, a previsível Dança Húngara nº 5 de Johannes Brahms; distribuem-se taças de vinho (“Deve ser bebido num gole só”, diz a chefe do cerimonial); veem-se bandeiras e galardões nas cores húngaras. Nacionalidade, língua, pertencimento — todas essas noções, em jogo no filme de Sandra Kogut, parecem confirmar a abordagem de Benedict Anderson, ao defini-las como imaginadas.⁷⁷ O documento recebido por Kogut atesta seus parentes e tem validade de um ano. Ainda não é o passaporte definitivo, que aparentemente só será concedido algum tempo depois. Mas será mesmo um passaporte definitivo?

Esse problema volta a se colocar na última cena do filme, em que a cineasta está a bordo de um trem e prestes a deixar o país, devidamente munida de um passaporte (será o almejado passaporte húngaro?). Ela é confrontada por um guarda de fronteira, que custa a acreditar que a passageira não fale o húngaro. Em determinado momento ele sai da cabine, levando o passaporte e deixando um certo suspense (o passaporte será confiscado?), até voltar e devolver o documento, sem mais delongas. No entanto, a pergunta permanece: teria a cineasta efetivamente conquistado seu passaporte europeu? Ou será para sempre uma brasileira no estrangeiro, ou quem sabe uma judia no mundo?

⁷⁷ Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

De certa maneira, o filme deixa claro que portar um passaporte jamais será prova plena de nacionalidade. Especialmente para quem se identifica como de origem judaica. Especialmente num país como a Hungria, isolado linguisticamente e marcado pela xenofobia. Vide, por exemplo, o tratamento hostil que a Hungria tem dispensado aos refugiados oriundos do Oriente Médio que chegam às suas fronteiras. Além disso, a Hungria tem sido palco de um dos mais vigorosos movimentos antissemitas da Europa contemporânea, depois de ter perdido dois terços de sua população judaica no holocausto perpetrado pelos nazifascistas e vivido quatro décadas de regime comunista, que, por sua vez, condenava o antissemitismo. Um dos funcionários entrevistados pela cineasta insiste em dizer “Mas você nem parece ser judia”, deixando claro que os preconceitos permanecem. Trata-se de uma pergunta ambígua, que parece sugerir que “não parecer judia” seja um cumprimento. Elogio ou depreciação à parte, como se sabe, os judeus não compõem um grupo geneticamente definível. Os judeus se definem, essencialmente, pela afiliação cultural e religiosa. Podem ser de origem europeia, asiática ou africana; podem falar predominantemente hebraico, árabe, iídiche, ladino, amárico, farsi ou português. No imaginário húngaro, no entanto, parece persistir a ideia de que seria possível identificar uma pessoa de origem judaica pela aparência.

Desse modo, as imagens dos trens evocam mais do que um passado: elas sugerem a possibilidade de um futuro também traumático.



UMA NOITE (2012)

Título original: Una noche

Direção: Lucy Mulloy

País: EUA | Reino Unido | Cuba

Idioma: espanhol

SINOPSE:

Raul e Elio, dois adolescentes que sonham em fugir de Cuba e começar uma vida nova em Miami, nos Estados Unidos, são acusados de agredir um estrangeiro. Raul fica sem escolha e precisa fugir. Elio precisará decidir se parte com o amigo ou se continua no país com sua irmã gêmea, Lila.

Uma noite

Cristóvão Domingos de Almeida
Miguel Angel Ahumada

O filme Uma noite, produzido em 2012 e dirigido por Lucy Mulloy, retrata as várias dimensões das práticas cotidianas do povo cubano, dentre elas: trabalho, saúde, arquitetura, paisagens, lazer, afetividade, vícios, agentes corruptos e principalmente o desejo e o sonho dos jovens em vivenciar uma nova vida em solo americano. Conhecer essas

realidades é compreender de onde, no concreto, emergem os valores, as resistências, o simbólico, as ideologias e as criatividades empregadas, a cada instante, para superar as condições de exploração, exclusão e marginalização.

Ecoa aqui a influência da obra de Certeau (1994) sobre estratégia e tática. A primeira diz respeito às estruturas de dominação e poder das instituições, por exemplo, os bloqueios e os embargos econômicos promovidos pelos EUA há mais de meio século e também a presença frequente dos turistas endinheirados na ilha cubana, em busca de sexo. Aliás, o líder Fidel Castro, na metade do século XX, alertava “Cuba não pode se tornar um bordel dos EUA”.

As táticas, nessa conjuntura, são uma ação não de confronto, nem de submissão, mas, sim, de artimanha capaz de introduzir, de modo silencioso, dinâmico e ativo, significativas alterações na vida das pessoas, as quais alimentam o fazer cotidiano, ao torná-lo mais digno. Por isso, Certeau (1994, p. 100) diz que tática “é a arte do fraco”; na expressão de Freire (2007), ação dos oprimidos contra os desrespeitos à vida promovida pelos opressores.

Do início ao fim do filme, percebemos táticas criativas de resistência, de sobrevivência, uma espécie de saber não sabido (CEARTEAU, 1994). Mas os sujeitos têm consciência desse saber, das linguagens, das artimanhas e das comunicações que valorizam o entendimento com o outro (WOLTON, 2006). Uma Noite inicia com alguns adolescentes nadando, saltando e brincando nas águas transparentes do oceano, indicando que as águas belas e tranquilas também podem revelar perigos e desesperos na tentativa de atravessá-

las, uma vez que do outro lado, a noventa milhas, está o país “símbolo” de liberdade, de democracia, de abertura, de consumo, de racionalidade técnica, de bem-estar social, de formas estratégicas e calculistas de dominação, ou seja, de modernidade: os EUA.

A narrativa dá ênfase à força e virilidade dos jovens, desde o pedalar de bicicleta pelas ruas de Havana, passando pela corrida veloz em uma tentativa de fuga da polícia, à subida frenética para alcançar o topo de um prédio e o trabalho árduo na cozinha de um hotel, indicando que o labor deve ser ensinado não como uma obrigação opressora, mas, sobretudo, como estímulo à criatividade que faz desenvolver o individual e pode contribuir eficazmente com a coletividade.

O trabalho se alia ao prazer, ao lazer, à amizade. A partir do convívio no trabalho, surge a amizade entre os personagens Elio e Raul. Com o desenrolar do enredo, percebe-se que Elio, em diversas situações, proporciona táticas de acobertamento das ações de Raul, um jovem perspicaz e decidido a vivenciar outras experiências, mas, para isso, é preciso fazer a travessia.

Essa decisão se acentua após o jovem ser acusado de assaltar um turista estrangeiro e ser procurado pelas autoridades cubanas. A narrativa deixa claro que quando a polícia está à procura de alguém “ela sempre encontra”. Raul decide encarar a passagem do oceano e pede ajuda ao amigo Elio para construir rapidamente uma balsa. A balsa é construída com objetos usados e alguns deles são furtados e escondidos, de modo a não levantar suspeita: câmara de pneu, bomba de ar, cordas, madeiras e alimentos. Do mesmo

modo, a artimanha de Raul é roubar a joia da própria mãe e trocá-la por um motor de barco usado, sendo que o próprio vendedor questiona “É para fugir?”, demonstrando que motores de barco foram procurados por outros cubanos e utilizados em outras travessias.

É na preparação da viagem que ocorrem os relatos de trocas e negociações cotidianas. Duas delas merecem reflexão: ao mesmo tempo em que o jovem revela que é portador do vírus HIV, de modo simples e objetivo, ele procura um agente para comprar os remédios para o tratamento, sem receita. Essa situação nos faz pensar sobre a importância de se ter um diagnóstico na fase inicial e do acompanhamento periódico de um profissional da área da saúde. O tratamento melhora a qualidade de vida, mas é preciso cuidado, atenção e regularidade.

As afetividades que perpassam os diversos momentos do filme também merecem destaques. Após as brigas intensas dos pais de Elio, presenciado por sua irmã gêmea Lila, o tema da infidelidade conjugal e violência contra a mulher são abordados, uma vez que, após a agressão verbal, ele sai para se encontrar e fazer amor com outra mulher, como se nada tivesse ocorrido, e só é descoberto porque Lila o segue até a residência da amante. Em outro momento, a abordagem é sobre programa sexual com turistas. A mãe do personagem Raul, na tentativa de conseguir recursos financeiros, vê como alternativa de sobrevivência a venda do próprio corpo, saciando a fantasia sexual masculina, mas o recado é claro: a mulher na sociedade atual não é só para gerar filhos, ser submissa e cuidar da casa.

A afetividade também é apresentada quando o jovem Raul, “canta” uma jovem transexual e a sexualidade dela só é revelada no momento da relação sexual, para em seguida mostrar o machismo, a agressão e a discriminação, com as palavras e gestualidades desabonadoras contra a mulher transexual. Em outra situação que merece reflexão, é o afloramento da libido entre os jovens Elio e Raul durante a travessia. Tanto é que Elio espera Raul dormir para lhe roubar um beijo.

A cena do beijo, mesmo que rápida e na presença da irmã Lila, pode parecer contratempo emocional. Entretanto, é condudente em apresentar nitidamente a homosssexualidade como condição humana. Estas cenas, que, aparentemente, poderiam se enquadrar na categoria de gênero sem compromisso com o Outro, conseguem problematizar a formação de um padrão social que se estrutura na relação homem-mulher e na valorização da cumplicidade e obediência sexual, pois na contemporaneidade essas relações afetivas são expressão de liberdade e autonomia.

Nessa perspectiva, e, para continuar a reflexão, Uma Noite revela três dimensões que podem ser associadas ao processo migratório, mesmo que transitório ou permanente (SAYAD, 1998): migrar é ser, ou seja, é buscar sua identidade e autonomia. Migrar é fazer, isto é, reconhecer o Outro e ir ao seu encontro. Por fim, migrar é agir. Eis a lição que nos inspira e nos move: ser, fazer e agir.

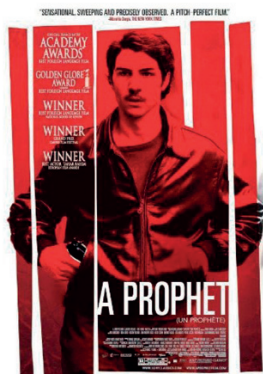
REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. São Paulo: Paz e Terra: 2005.

SAYAD, Abdelmalek. A imigração ou os paradoxos da alteridade. São Paulo: EDUSP, 1998.

WOLTON, Dominique. É preciso salvar a comunicação. São Paulo: Paulus, 2006.



UN PROFETA (2009)

Título original: Un prophète

Direção: Jacques Audiard

País: França | Itália

Idioma: Francês | Árabe | Corso

SINOPSE:

Malik El Djebena, um homem meio árabe e meio corsico, é condenado a seis anos de prisão. Na penitenciária, ele recebe uma série de missões a serem cumpridas, ordenadas pelo líder da facção dos corses. El Djebena precisa ganhar a confiança de todos e colocar seu plano em ação.

Un profeta

Daniel Ares-López
Belén Hernando-Lloréns

Tras su exitoso estreno en el festival de Cannes del año 2009, la película francesa Un profeta fue recibida con entusiasmo por críticos de cine tanto en Europa como en las Américas. Una de las principales razones de su éxito radica en la habilidad del director y su equipo de guionistas para fusionar temas y estructuras narrativas del cine de

género — del cine de gangsters y del drama carcelario — con elementos narrativos y visuales innovadores. De esta manera, encontramos en *Un profeta* una combinación poco frecuente de elementos fantásticos (tales como el fantasma del hombre asesinado en su celda por el joven protagonista), una narrativa de aprendizaje desarrollada en el submundo del crimen organizado, y otros rasgos que acercan la película a los descarnados y esclarecedores retratos de la Europa contemporánea realizados por el cine social europeo de las últimas décadas.

En este ensayo nos enfocaremos en *Un profeta* como una narrativa de aprendizaje. La película está estructurada como una narrativa comparable a lo que en la tradición literaria occidental se ha llamado *bildungsroman*. En el modelo clásico de la novela de aprendizaje o *bildungsroman*, un joven o adolescente aprende los valores, habilidades y modos de sentir necesarios para integrarse en el mundo social adulto que le corresponde por su origen social. *Un profeta*, sin embargo, complica y problematiza este modelo clásico de narrativa de aprendizaje en un aspecto fundamental: el joven protagonista, Malik, llega inicialmente a la prisión como un excluido social, sin una identidad étnica, familiar o cultural definida, y aprende a insertarse y moverse con astucia e inteligencia entre los dos grupos étnicos con más poder dentro de la prisión. El primero de éstos está formado por miembros de la mafia corsa (grupo criminal con base en la isla de Córcega, gobernada por el estado francés y con un importante movimiento nacionalista autóctono) que disfrutaban de un gran poder y privilegios

en la cárcel. El segundo son los musulmanes magrebíes de clase trabajadora que organizan su vida comunitaria dentro de la prisión en torno a la religión islámica. En este ensayo trataremos de responder a la siguiente pregunta: ¿qué es lo que aprende Malik en esta narrativa de formación desarrollada en espacios disciplinarios y marginales de la Europa multiétnica contemporánea?

La película comienza con el joven protagonista en un centro de detención en el cual se entrevista con el abogado que lleva su caso. El abogado le informa de que ha sido condenado a seis años de cárcel que tendrá que cumplir en una prisión de adultos. Durante esta conversación, el abogado le pide a Malik que firme un documento a través del cual éste se hace responsable de los honorarios del letrado. A continuación, en la escena que muestra su viaje a la prisión, vemos a Malik escondiendo una pequeña cantidad de dinero en el forro de su chaqueta. A su llegada a la cárcel el funcionario que lo registra le quita el dinero afirmando que “está prohibido” en la cárcel. A través de la entrevista de Malik con otro funcionario de prisiones (luego sabremos que se trata de un funcionario corrupto que trabaja para la mafia corsa) sabemos que Malik no tiene “familia fuera” ni nadie que le “envíe dinero”. También sabemos que no tiene “amigos o enemigos en la prisión”, que no ha recibido una formación profesional y que no practica la religión musulmana ni se identifica con ella. En una escena posterior en la que Malik charla con un profesor sabemos que dejó la escuela a los once años, que creció huérfano en un hogar de menores y que es incapaz de determinar cuál de las dos lenguas que habla, el francés y el árabe, es su lengua materna.

A través de estas escenas, la película presenta al personaje protagonista como un paria totalmente excluido de la sociedad sin una identidad étnica o cultural bien definida. Al mismo tiempo, se introducen dos temas fundamentales que se entrelazan en el filme. El primero es el papel de la posesión de dinero y de las actividades que generan un beneficio económico en los procesos de movilidad social, tanto dentro como fuera de la prisión. El segundo, es la fluidez y maleabilidad de los procesos y signos identitarios en sociedades urbanas multiétnicas y la posibilidad de movilizar estratégicamente estas identidades para ascender socialmente. Durante el proceso de formación que muestra la película, Malik no solo aprende a sobrevivir en el clima de violencia de la cárcel, sino que es capaz de ascender dentro de las jerarquías de poder de la prisión a través de formas de identificación estratégicas —parciales y mudables— con los dos grupos étnicos dominantes en la prisión: los musulmanes y el grupo de mafiosos corsos. Al mismo tiempo, este proceso de ascenso social se sustenta en la habilidad de Malik para movilizar sus crecientes contactos y privilegios como recluso protegido por el jefe de la mafia corsa para desarrollar sus propias actividades económicas delictivas. El aprendizaje de Malik lo convierte en un audaz y exitoso emprendedor dentro de esa fracción delictiva del capitalismo global formada por el crimen organizado.

Su relación con los corsos comienza cuando éstos lo obligan a asesinar a un preso “árabe” en custodia como testigo. A pesar de que algunos miembros del grupo mafioso rehúsan aceptar a Malik como uno de los suyos, el proceso de

identificación de Malik con los corsos se afianza cada vez más cuando empieza a prestar valiosos servicios al líder de la mafia corsa, Luciani. Estos servicios incluyen salidas al exterior de la cárcel para establecer acuerdos con organizaciones mafiosas rivales y para vengarse de miembros de la propia organización. El proceso de “corsificación” estratégica de Malik incluye su aprendizaje de la lengua corsa y cambios en su aspecto físico (se deja un bigote que lo diferencia de los islamistas “barbudos”). Paralelamente, tras el inicial rechazo y desconfianza de los “árabes” hacia Malik por su relación con los corsos, el prestigio del joven empieza a crecer entre los musulmanes cuando se hace amigo de Ryad, quien lo introduce en la facción musulmana de la prisión. Cuando Ryad, enfermo de cáncer, es liberado de la prisión, Malik se asocia con él y con otro preso (Jordi el Gitano) en un negocio de tráfico de hachís. El proceso de integración de Malik en la comunidad islámica y el crimen organizado se afianza por su decisión de donar una importante cantidad de dinero “sucio” al imán de la mezquita local; a través de la relación personal que establece con el gangster musulmán Ibrahim Lattrache (iniciada durante uno de sus viajes al servicio de los corsos); y cuando decide tomar bajo su tutela a la joven viuda e hijo de Ryad tras el fallecimiento de éste. El final de la película escenifica esta doble integración de Malik en la comunidad étnica musulmana y en las redes de dinero y poder del crimen organizado. Tras convertirse en un respetado líder de los musulmanes en la cárcel, Malik abandona la prisión acompañado por la viuda e hijo de Ryad y escoltado por un convoy de coches lujosos que simbolizan la organización

criminal de la que ahora forma parte. Es de esta manera que la narrativa de formación se completa. Malik aprende a moverse estratégicamente entre grupos e identidades étnicas y a generar beneficios económicos como forma de ascenso social dentro de una sociedad multiétnica post-colonial capitalista que, hasta ese momento, lo había excluido.

Algunas preguntas que nos han surgido después de ver y comentar esta película son ¿cuál es la mirada ética que promueve la película en su manera de contar esta historia de formación y ascenso social? ¿promueve un cuestionamiento crítico de los discursos e ideales cívicos de integración y educación en la línea del cine social? ¿o bien se trata de una mirada más cínica hacia las prácticas, valores y posibilidades de éxito, movilidad social y pertenencia en una sociedad dominada por la segregación étnica, la corrupción y el capitalismo neo-liberal? En nuestras conversaciones no hemos llegado a un acuerdo sobre la respuesta a estas preguntas. Quizá una de las razones del éxito de la película sea su calculada ambigüedad en el posicionamiento moral que promueve en relación con los personajes y sus acciones. En cualquier caso, creemos que la película tiene la virtud de suscitar estas preguntas e invitar al espectador a una conversación sobre estos temas.

OUTROS FILMES SOBRE MIGRAÇÃO

- A Boa Mentira* (Philippe Falardeau, EUA, Quênia, Índia, 2015)
A Casa de Lúcia (João Marcelo e Lúcia Luz, Brasil, 2017)
As Cinzas de Ângela (Alan Parker, Grã-Bretanha, 1999)
Ayiti Mon Amour (Guetty Felin, Haiti, 2016)
Back to Bosnia (Sabina Vajraca, EUA, 2006)
Caterina va in città (Paolo Virzì, Itália, 2003)
Ciganos de Ciambra (Jonas Carpignano, Itália/EUA/França/Suécia/Alemanha/Brasil, 2018)
De Ninguém (Tin Dirdamal, México, 2005)
Desde que Otar partiu (Julie Bertuccelli, França/Bélgica, 2003)
Djon África (Filipa Reis, João Miller Guerra, Portugal, Brasil, Cabo Verde, 2018)
Era o Hotel Cambridge (Eliane Caffé, 2016, Brasil)
Eu estou com a Noiva (Gabriele Del Grande, Antonio Augugliaro, Khaled Soliman Al Nassiry, Itália/Suécia/Palestina, 2014)
Exodus: de onde eu vim não existe mais (Hank Levine, Alemanha/Brasil, 2016)
Gente di Roma (Ettore Scola, Itália, 2003)
Gran Torino (Clint Eastwood, EUA, 2008)
Habi, a Estrangeira (María Florencia Álvarez, Argentina, 2013)
Human Flow – Não Existe Lar se Não Há para Onde Ir (Ai Weiwei, Alemanha, 2017)
Ivan (Guto Pasko, Brasil, 2015)
La Primera Noche (Luís Alberto Restrepo, Colombia, 2003)

Migrantes (José Roberto Novaes, Brasil, 2007)
Mundo novo (Emanuele Crialese, Itália, 2006)
Nana (Tatiana Fernandez Geara, República Dominicana, 2015)
Olhos Azuis (José Joffily, Brasil, 2010)
Os rapazes maus: crônicas da violência habitual (David Carr-Brown, Pierre Bourgeois, Patricia Bodet, França, 2004)
Por um punhado de dólares: os novos emigrados (Leonardo Dourado, Brasil, 2014)
Primavera em Casablanca (Nabil Ayouch, França, 2017)
Terra Firme (Emanuele Crialese, França/Itália, 2011)
Uma Temporada na França (Mahamat-Saleh Haroun, França, 2018)
Walachai (Rejane Zilles, Brasil, 2011)

SOBRE O/A ORGANIZADOR/A

Denise Cogo

Doutora em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo, com estágio de pós-doutorado da Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha. Professora Titular e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (ESPM), onde coordena o grupo de pesquisa Deslocar – Interculturalidade, Cidadania, Comunicação e Consumo (<https://deslocar3ci.wordpress.com/>). Pesquisadora Produtividade nível 1D do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Pesquisadora associada do Instituto de la Comunicación da Universidade Autônoma de Barcelona. Coordenadora da Plataforma Digital de Mídias de Imigrantes de São Paulo, em colaboração com o Museu da Imigração do Estado de São Paulo e ESPM (<http://www.midiademigrantesdesp.com.br/>). E-mail: denisecogo2@gmail.com

Rafael Tassi Teixeira

Doutor em Sociologia pela Universidade Complutense de Madrid (2004). Professor do Programa de Mestrado e Doutorado (PPGCom) em Comunicação e Linguagens da UTP/PR e Professor Adjunto da Unespar\FAP (Sociologia da Arte e Estudos Culturais). Atualmente, é Vice-Coordenador (desde 2014) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação

e Linguagens (PPGCom\UTP). Autor de diversos artigos científicos, capítulos de livros, atua nas áreas de Comunicação e Artes, com ênfase em Cinema e Migrações, Cinema Ibero-Americano, Cinema Brasileiro Contemporâneo. É líder do Grupo de Pesquisa GRUDES (Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais, CNPq) e membro do Grupo de Pesquisa Deslocar – Interculturalidade, Cidadania, Comunicação e Consumo da ESPM (CNPq), e do Grupo de Pesquisa Cinecriare (Unespar-CNPq). Seus estudos abrangem a área das mediações culturais, estudos diaspóricos, identidades emergentes e a sociologia dos processos migratórios, destacando-se, recentemente, as construções das alteridades in between na cinematografia contemporânea. Desenvolve pesquisas, na atualidade, sobre a identidade e o tratamento sinedóquico das minorias no cinema ibero-americano.

SOBRE OS/AS AUTORES/AS

Aline Passuelo de Oliveira

Bacharela em Ciências Sociais (UFRGS). Doutoranda e Mestra em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFRGS. Professora de Sociologia e Ciência Política da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Atuou entre 2006 e 2014 no Programa de Reassentamento Solidário da Associação Antônio Vieira em parceria com o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ASAV/ACNUR). Foi voluntária entre 2014 e 2016 no Grupo de Assessoria a Imigrantes e a Refugiados GAIRE/SAJU/UFRGS. Pesquisa o papel desempenhado pelo Estado Brasileiro como receptor de fluxos migratórios internacionais. E-mail: passueloaline@gmail.com

Aline Vaz

Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom-UTP). Bolsista PROSUP/CAPES. Especialista em Cinema. Graduada em Letras - Português/Inglês. Membro do Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (GRUDES/PPGCom-UTP). Email: alinevaz900@gmail.com

Anelise Corseuil

Possui graduação em Licenciatura em Letras/Inglês e Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina; mestrado em Literaturas de Língua Inglesa, Eastern Michigan University;

doutorado em Literaturas em Língua Inglesa, Wayne State University; e pós-doutorado no Departamento de Televisão, Teatro e Cinema da Universidade de Glasgow. É professora titular na Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, desde 1993. Coordenadora do Curso de Pós-Grauação em Letras/Inglês. É Editora-Chefe da Revista Ilha do Desterro, desde 1994 (UFSC). Editora-Chefe da Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, REBECA (2011-2015). Editora Associada da Revista de estudos Anglo-Americanos. É pesquisadora Nível 2 do CNPq. E-mail: hcorseuil@terra.com.br

Belén Hernando-Lloréns

Profesora Asistente en la Facultad de Formación de Maestros en la Universidad de San Diego State (EEUU). Ha recibido su doctorado en Curriculum and Instruction en la Universidad de Wisconsin-Madison (EEUU), bajo la dirección del Dr. Thomas Popkewitz. Su investigación se centra en cuestiones de inclusión y exclusión educativa de estudiantes diversos lingüística, cultural y racialmente. Fue maestra de educación secundaria en EEUU y España. E-mail: bhernandollore@sdsu.edu

Camila Baraldi

Doutora em Relações Internacionais (IRI-USP). Mestre em Direito (PPGD-UFSC), na área de Relações Internacionais. Graduada em Scienze Giuridiche Europee e Transnazionali - Università Degli Studi Di Trento, em Droit - Université de Paris XIII (Paris-Nord) e em Direito (UFSM). Atualmente

trabalha como consultora independente em pesquisa na área de migrações internacionais e políticas migratórias. E-mail: baraldicamila@gmail.com

Cássio Martin

Advogado e graduado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro da Comissão de Diversidade Sexual e Gênero da Ordem dos Advogados do Brasil - Seção RS. Trabalha e pesquisa desde 2011 o fenômeno das migrações. É mestrando em Direito na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: cassiomartin.direito@gmail.com

Cláudia Regina Lahni

É jornalista (formada pela PUC-Campinas), doutora em Ciências da Comunicação (USP), com Pós-doutorado em Comunicação (UERJ). É professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Suas pesquisas tematizam Comunicação para a Cidadania; Comunicação, Feminismos e Lesbianidades; Ensino de Jornalismo, Comunicação e Educação. É coordenadora do Flores Raras - Grupo de Pesquisa Educação, Comunicação e Feminismos (FACED-UFJF-CNPQ). Email: lahni.cr@gmail.com

Cristina de Branco

Nascida em Lisboa, criada em São Paulo. É doutoranda no Programa Doutoral FCT em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura (ISCTE- IUL/FCSH-UNL). Entre outros projetos, integrou o Visto Permanente – Acervo Vivo das Novas Culturas

Migrantes de São Paulo, o Microcine Migrante e o Cineclub Latino-americano do Memorial da América Latina. Também fez parte do GECILAVA - Grupo de Estudos de Cinema Latino-americano e Vanguardas Artísticas e foi arte-educadora do Núcleo de Educação para as Relações Étnico-Raciais da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, dedicada à formação de agentes escolares em história e culturas latino-americanas, bem como em estudos migratórios através do audiovisual. E-mail: cristinadebranco@gmail.com

Cristóvão Domingos de Almeida

Professor da Universidade Federal do Pampa. Pós-Doutor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM. Doutor em Comunicação e Informação, mestre em Educação. Autor de “Haitianos no Brasil e a sua relação com Comunicação, Consumo e Trabalho” (Editora Paulus) e “Comunicação, Cultura e Cidadania dos quilombolas” (Paco Editorial). E-mail: cristovaoalmeida@gmail.com

Daniel Ares-López

Profesor Asistente en la Universidad San Diego State (USA). Su especialización son los estudios culturales Ibéricos, los estudios culturales ambientales y la eco-crítica fílmica y literaria. Sus trabajos más recientes han aparecido en Letras Hispánicas y en los volúmenes Ethics of Life: Contemporary Iberian Debates y Rerouting Galician Studies: Contemporary Interventions. E-mail: dareslopez@sdsu.edu

Daniel Etcheverry

É natural da República Oriental do Uruguai e cidadão brasileiro por naturalização desde setembro de 2010. É doutor e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharel em Ciências Sociais pela mesma instituição. Realizou estágio de doutorado sanduíche na Universidad Complutense de Madrid. A tese de doutorado, aprovada com distinção, foi um trabalho etnográfico comparativo entre os discursos migratórios em Porto Alegre, Madri e Buenos Aires por parte dos mediadores e agentes de acolhimento a imigrantes. É Professor Adjunto da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), Rio Grande do Sul, Brasil, desde junho de 2011, onde tem sido responsável pelas disciplinas de Antropologia I e II, Pesquisa Qualitativa e Movimentos Sociais, Política e Gênero e Antropologia Social no curso de Ciências Sociais - Ciência Política (CSCP), e de Antropologia Social no curso de Serviço Social.; ambos cursos no campus São Borja. Desde 2004, tem se dedicado ao estudo da mobilidade humana, abordando os diversos aspectos da construção da cidadania e os direitos humanos. E-mail: danieletcheverry1@gmail.com

Daniela Auad

Doutora em Educação (USP), com Pós-doutorado em Sociologia (UNICAMP). Atualmente é Professora Permanente no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Suas pesquisas tematizam: movimentos sociais, políticas públicas, feminismos, relações de gênero, interseccionalidade e

transversalidade de categorias sociais. É fundadora e coordenadora do Grupo de Pesquisa cujo nome (anti)social é Flores Raras: Educação, Comunicação e Feminismos (FACED-UFJF-CNPq). E-mail: auad.daniela@gmail.com

Delia Dutra

Doutora em Sociologia (Universidade de Brasília). Pesquisadora Colaboradora Plena do Departamento de Estudos Latino-americanos, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília (ELA/ICS/UnB). Bolsista do Programa PNPd/CAPES. Pesquisadora do Observatório das Migrações Internacionais (OBMigra, UnB/MTE, Brasil), do Laboratório de Estudos das Migrações Internacionais (LAEMI/UnB) e Colaboradora do Centro Scalabriniano de Estudos Migratórios (CSEM, Brasília). Pesquisadora Associada Nível 1 no “Sistema Nacional de Investigadores” (SNI/ANII) do Uruguai. E-mail: deliadutra@gmail.com

Denise Jardim

Antropóloga, doutora em Antropologia pelo PPGAS/MN - UFRJ. É professora Associada IV do departamento de Antropologia e integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS/Porto Alegre. É bolsista Produtividade PQ 2 - CNPq. Realizou estudos pós-doutorais na Universidade Complutense de Madri/Espanha e no Centro de Estudos Sociais em Coimbra, através de Projeto financiado pela CAPES/FCT. Dedicar-se à pesquisa, extensão e orientação de trabalhos acadêmicos sobre políticas da identidade, fronteiras, a diáspora palestina e

a governamentalidade das imigrações contemporâneas. É membro eleita para o conselho científico da Associação Brasileira de Antropologia. É coordenadora da CAF/UFRGS - Coordenadoria de Acompanhamento do Programa das Ações Afirmativas da UFRGS. E-mail: denise.jardim@ufrgs.br

Diego Mina

Se desempeña como guionista de cine y televisión, consultor de guion y docente. Es Técnico Productor en Medios Audiovisuales por la Universidad Nacional de Córdoba. Fue coguionista del documental Un día, todos los días, el largometraje Como una novia sin sexo y la serie Casa de familia. En el terreno de la investigación se aboca al estudio de narrativas interactivas y transmedia. E-mail: diego_mina@outlook.com

Eduardo Baggio

Professor no curso de Cinema e Audiovisual da Unespar. É doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com a tese “Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico”. Líder do grupo de pesquisa CINECRIARE - Cinema: Criação e Reflexão (UNESPAR/CNPq) e coordenador do ST Teoria dos Cineastas da SOCINE. Tem textos resultados de suas pesquisas publicados em revistas como Cine Documental, Doc Online, Aniki, Galáxia e Cognítio. É um dos organizadores da série de livros “Teoria dos cineastas”. Atua também como documentarista e entre seus filmes destacam-se “João e Maria” (2016), “Santa Teresa” (2014) e “Traço Concreto” (2013). E-mail: baggioeduardo@gmail.com

Eduardo Domenech

Doctor en Sociología. Se desempeña como investigador del CONICET y docente de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Investiga desde una perspectiva crítica las políticas y prácticas de control de las migraciones y las fronteras en América del Sur. Fue coordinador del GT Migración, Cultura y Políticas de CLACSO. Formó parte del equipo de realización de las películas documentales “Un día, todos los días” y “Canción para los laureles”. E-mail: eduardo.domenech@gmail.com

Florence Dravet

Formada em Letras (Universidade de Montpellier/França) e doutora em Ciências da Linguagem (Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris3 /França). Pós-doutorado em Comunicação na Universidade de Brasília (UnB). Atualmente, coordena o Mestrado em Comunicação da Universidade Católica de Brasília. Publicou os livros “Crítica da razão metafórica - poesia, mito e magia na cultura contemporânea” (Brasília: casa das Musas, 2014) e “Comunicação e poesia” (Brasília: Finatec/UnB, 2014). E-mail: flormd@gmail.com

Gláucia de Oliveira Assis

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Vale do Rio Doce (1987), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1995) e Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (2004). É professora na Universidade do Estado de Santa Catarina, atuando na Graduação e Pós-Graduação

nos Programas de Mestrado em História e Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socio-Ambiental. É pesquisadora colaboradora na Universidade Vale do Rio Doce, pesquisadora colaboradora na Universidade Federal de Santa Catarina e participa da editoria da Revista Estudos Feministas. Participa do Grupo de Pesquisa Relações de Gênero e Família da Udesc e do Instituto de Estudos de Gênero (IEG). Coordena o Observatório das Migrações de Santa Catarina, que está articulado em rede ao Observatório das Migrações de São Paulo. É coordenadora do Programa de pós-graduação em Planejamento territorial e Desenvolvimento socio-ambiental. Tem desenvolvido pesquisas na área de antropologia social, com ênfase em antropologia urbana, relações de gênero e migrações contemporâneas atuando principalmente nos seguintes temas: migrações internacionais, relações de gênero, família, redes sociais, mulheres emigrantes, emigrantes brasileiros e segunda geração, grupos populares urbanos e práticas contraceptivas. Atua também na extensão envolvendo grupos populares urbanos, processos socioeducativos e discussões de gênero. E-mail: galssis@gmail.com

Geraldo Castro Cotinguiba

É cientista social e professor do Instituto Federal de Rondônia, na área de sociologia. Doutorado em andamento em Desenvolvimento Regional e Meio Ambiente, na linha de Políticas Públicas, pela Universidade Federal de Rondônia, UNIR, na modalidade Sanduíche, com a Université d'État d'Haïti. E-mail: gcotinguiba@gmail.com

Gustavo Souza

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. E-mail: gustavo03@uol.com.br

Hadriel Theodoro

Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM-ESPM-SP) e doutorando na mesma instituição (com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP). Graduado em Comunicação Social pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Principais temáticas de pesquisa: migração LGBTIQ+, políticas de (in)visibilidade, (in)visibilidade sociocomunicacional e cidadania. E-mail: hgtheodoro@gmail.com

Igor José de Renó Machado

Antropólogo, professor no departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da mesma instituição. É coordenador, desde 2004, do Laboratório de Estudos Migratórios (LEM). É coordenador adjunto do Comitê de Migrações e Deslocamentos da Associação Brasileira de Antropologia. Formado na UNICAMP e com Pós-doutorado no Museu Nacional (UFRJ), tem publicado regularmente sobre temas migratórios, como migração japonesa, refúgio, emigração brasileira, etc. E-mail: igor@ufscar.br

Isabel Ferin Cunha

Licenciada em História, Mestre e Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e Pós-Doutorada no CNRS. É professora associada, com agregação, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coordenou os projetos Imagens do Feminino na Televisão, Televisão e Imagens da Diferença, Jornalismo e Actos de Democracia, Media, Imigração e Minorias Étnicas e Cobertura Jornalística da Corrupção Política: uma perspectiva comparada Brasil, Moçambique e Portugal (2013-2017). E-mail: barone.ferin@gmail.com

Joana A. Pellerano

Doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP) com bolsa CAPES-PROSUP, mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em Comunicação e Gastronomia pela Universitat de Vic. E-mail: joana.pellerano@acad.espm.br

Jobana Moya

Web Designer. É imigrante boliviana, membro do Movimento Humanista, fundadora do Equipe de Base Warmis-Convergência das Culturas, que promove a Metodologia da Não Violência Ativa (<http://www.warmis.org/>). Mediadora cultural e parte do grupo de música Lakitas Sinchi Warmis. E-mail: jobana_moya@yahoo.es

José Gatti

Professor de políticas de representação nos meios audiovisuais. Já lecionou e pesquisou no Brasil, nos Estados Unidos e na África do Sul. E-mail: josegatti1951@gmail.com

Karen Bortolini

Doutoranda em Comunicação e Linguagens (Linha de Cinema e Audiovisual), na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Mestre em Comunicação e Linguagens (Linha de Cinema e Audiovisual), pela UTP. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais, do PPGCOM/UTP (Grudes). Possui MBA em Gestão da Comunicação Empresarial, pela UTP, com certificado de melhor Trabalho de Conclusão de Curso nesta pós-graduação. Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela UTP (2006), com prêmio de melhor Trabalho de Conclusão de Curso pela escrita de livro-reportagem. Atualmente, é bolsista produtividade do Instituto Federal do Paraná, e atua como coordenadora de professores mediadores de EaD. Também realiza produção, roteiro e direção de documentários e videocliques. E-mail: kaloha@gmail.com

Kátia Cilene do Couto

Graduada em História pela Universidade Federal de Goiás, Mestrado em História pela Universidade Federal de Goiás e Doutora pela Universidade de Brasília. Tem atuado nos seguintes temas: Migração, Memória, Identidade, Trabalho e Movimentos Sociais. É professora da Universidade Federal do Amazonas, atua no ensino de História da América, com ênfase na História do Caribe. Coordena o grupo de pesquisa Migrações e Africanidades Latino-americanas e Caribenhas. E-mail: kc-couto@uol.com.br

Kassoum Dieme

É doutorando em Estudos Latino Americanos, Universidade de Brasília (UnB). Tem Mestrado em sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Especialização em Políticas Públicas pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Bacharelado e Licenciatura em Sociologia e Ciências Sociais, respectivamente, pela UnB. É atualmente bolsista do CNPq e foi Professor de Francês na Global Idiomas (Asa Norte); do Curso Popular de Línguas (CPL) da UNICAMP; da InCompany (Asa Sul). Foi professor de Sociologia e História no Colégio Estadual do Setor Finsocial. Colaborador da Assessoria de Assuntos Internacionais da UnB. Tem interesse em migrações, trabalho, gênero, raça/etnia e América-Latina. E-mail: kdieme@hotmail.com

Leonardo Cavalcanti

Professor da Universidade de Brasília (UnB) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq PQ 2) e Coordenador Científico do Observatório das Migrações Internacionais (OBMigra). Email: leocavalcanti@unb.br

Liliane Dutra Brignol

Professora doutora do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, Santa Maria - RS), atuando na linha de pesquisa Mídia e identidades contemporâneas. Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos, São Leopoldo - RS). Graduada em Comunicação

Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria. Coordenadora do grupo de pesquisa Comunicação em rede, identidades e cidadania (CNPq) e colaboradora do MIGRAIDH - UFSM (Grupo de Pesquisa, Ensino e Extensão Direitos Humanos e Mobilidade Humana Internacional). E-mail: lilianebrignol@gmail.com

Maia Sprandel

Doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília, na área de antropologia da política. Mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional, na área de campesinato e etnicidade. Bacharel em História pelo IFCS/UFRJ. Divide suas atividades acadêmicas com o trabalho de assessoria técnica no Senado Federal, na área social, e de consultora da Organização Internacional do Trabalho para as temáticas de migrações, trabalho infantil, trabalho escravo, Mercosul e cooperação Sul-Sul. Integra o Comitê de Migrações e Deslocamentos da Associação Brasileira de Antropologia. Pesquisadora Associada do Centro de Estudo em Migrações Internacionais (CEMI/Unicamp). Atualmente, desenvolve pesquisa sobre novas elites políticas no Congresso Nacional. E-mail: maia.sprandel@gmail.com

Manuela Penafria

Docente na Universidade da Beira Interior (UBI, Portugal). Participou em painéis de avaliação de doutoramentos e pós-doutoramentos da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e em júris do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). Membro do Conselho Consultivo da AIM-Associação

dos Investigadores da Imagem em Movimento, onde é coordenadora do Grupo de Trabalho Teoria dos cineastas. Co-editora da Revista DOC On-line e investigadora do Labcom. IFP. Das publicações recentes destaca os três volumes sobre a Teoria dos Cineastas (disponíveis em <http://labcom-ifp.ubi.pt/tcineastas>). E-mail: penafria@ubi.pt

Marcelo Carvalho

Doutor e mestre em Comunicação e Cultura pelo PPGCom/UFRJ. Especialista em Arte e Filosofia pela PUC-Rio. Bacharel em Cinema e em Jornalismo pela UFF. Pesquisador associado ao Grudes (PPGCom/UTP). Um dos coordenadores do ST Teoria dos Cineastas da Socine (biênio 2018/2019). Tem artigos publicados em diversos livros e revistas da área. E-mail: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

Maria Badet

Jornalista com doutorado em Comunicação Audiovisual e Publicidade pela Universidade Autônoma de Barcelona (UAB). Especialista em imigração, meios de comunicação e gênero, com diversas publicações sobre estes temas. Até 2017 ministrou a disciplina de “Questões de gênero e sexualidade no universo da comunicação social” na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). E-mail: maria.badet@gmail.com

Maria Catarina Chitolina Zanini

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestrado em Antropologia

pela Universidade de Brasília (UnB), doutorado em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-doutorado pelo Museu Nacional (MN-UFRJ). Atualmente é professora associada da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Programa de Pós-Graduação em História. Coordenadora do NECON/UFSM (Núcleo de Estudos Contemporâneos). Pesquisadora PQ 2/CNPq. Membro do Comitê de Iniciação Científica e de Inovação Tecnológica da UFSM. Tem experiência na área de Antropologia, trabalhando principalmente com as seguintes temáticas: migrações, teoria antropológica, campesinato e etnicidade. Pesquisadora Associada do NIEM-UFRJ (Núcleo de Estudos Migratórios). Pesquisadora associada ao Instituto Histórico de São Leopoldo. Membro do Migraidh-UFSM. E-mail: zanini.ufsm@gmail.com

Marília Lima Pimentel Cotinguiba

Professora da Universidade Federal de Rondônia. É doutora em Linguística e Língua Portuguesa (UNESP). Realizou estágio de pós-doutorado no NEPO/UNICAMP. É líder do grupo de pesquisa Migração, Memória e Cultura na Amazônia Brasileira – MIMCAB. E-mail: mpimentel9@gmail.com

Marta Orsini

É jornalista, tradutora e pesquisadora, com Mestrado em Estudos de Gênero pela Universidade Autônoma de Madri (UAM) e Doutorado em Comunicação pela Universidade Autônoma de Barcelona (UAB). Com a sua tese “Imprensa

feminina: ferramenta de empoderamento das mulheres?”, ganhou o Prêmio Extraordinário de Doutorado da UAB de 2014-15. Professora do primeiro programa de mestrado de Comunicação e Gênero da Espanha. Escreve artigos e oferece palestras e cursos a respeito da representação feminina dentro e fora dos meios de comunicação. Além disso, atua como tradutora-intérprete no âmbito médico e trabalha em diversas atividades ligadas a direitos humanos e pedagogias inovadoras na Espanha, onde mora há 10 anos. E-mail: martaorsini@hotmail.com

Matheus Pássaro

Mestre em Comunicação e Práticas do Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e especialista em Educação no Ensino Superior. Integrante do grupo docente da graduação em Design da ESPM-SP. Fotógrafo, designer e pesquisador nas interfaces: imagens e movimentos migratórios. E-mail: matheuspPASSARO@gmail.com

Mauricio Nihil Olivera

Doctor en Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona. Investigador del Sistema Nacional de Investigadores SNI/ANII Uruguay. Docente de la Maestría de Información y Comunicación y coordinador de la sección académica Lenguajes Multimediales, Instituto de Comunicación, Facultad de Información y Comunicación (FIC), Universidad de la República, Uruguay. Docente de la Maestría en Comunicación, Universidad Católica del Uruguay. Docente e investigador del Centro Universitario

Regional Norte, Uruguay. Miembro del ObservaTic, Facultad de Ciencias Sociales, Uruguay. E-mail: mauricio.olivera@fic.edu.uy

Miguel Angel Ahumada

Coordenador da Rádio Migrantes em Español da Missão Paz- Programa Latinoamerica no Ar Rádio 9 de Julho 1600 Khz. AM. Diretor do Jornal da Estância. Diretor do Serviço Pastoral do Migrante e membro da equipe de comunicação. Ex-consultor da Organização Internacional das Migrações (OIM). E-mail: miguelahumada01@hotmail.com

Miguel Dores

Formado em Estudos Artísticos e Culturais (FLUL) e mestrando em Antropologia: Culturas Visuais (FCSH-UNL). Realiza pesquisa na área da antropologia, em diálogo com o cinema e a migração. Em São Paulo, foi correalizador dos projetos Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, Visto Permanente - Acervo Vivo das Novas Culturas Migrantes de São Paulo e Microcine Migrante. Atualmente é programador e produtor do Cinesur – Microcine Latino-americano de Lisboa.

Mohammed ElHajji

Professor dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e em Psicologia Social - ambos da UFRJ. Também é coordenador local do Master Internacional MITRA (Migrações Transnacionais) e coordenador do Fórum de Migrações do Rio de Janeiro. E-mail: mohahajji@gmail.com

Natália Ledur Alles

Doutora em Ciências da Comunicação (Unisinos), com período sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Mestre em Comunicação e Informação (UFRGS). Jornalista. Foi bolsista CNPq de pós-doutorado Jr. no PPGCOM da Escola Superior de Propaganda e Marketing. Pesquisa as relações entre a comunicação e a cidadania de grupos minoritários, com atenção especial às mulheres. E-mail: natalia.alles@gmail.com

Pablo Spollansky

Licenciado en Cine y Tv, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Trabaja como productor, guionista y director de proyectos cinematográficos y televisivos. Trabajó en la realización de los documentales “Un día, todos los días” y “Canción para los laureles”, los cuales abordan la temática de las migraciones. E-mail: pablospollansky@gmail.com

Pedro Russi

Doutor em Comunicação. Professor no PPG-Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa Teorias e Tecnologias da Comunicação. Coordenador da Faculdade de Comunicação (UnB). Diretor do Ciseco (Centro Internacional de Semiótica e Comunicação). Coordenador do Nesecom (Núcleo de Estudos de Semiótica em Comunicação). Investigador Associado Nivel 1 – Sistema Nacional de Investigadores (ANII Uruguai). Pesquisador Colaborador do CSEM (Centro Scalabriniano de Estudos Migratórios – Brasília). E-mail: pedrorussi@gmail.com

Pilar Uriarte Bálsamo

Doutora em Antropologia Social pela UFRGS. Professora adjunta do Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Investigadora do Sistema Nacional de Investigación - Agencia Nacional de Investigación e Innovación. Pesquisadora responsável do Núcleo de Estudios Migratorios y Movimientos de Población, CSIC-UDELAR. E-mail: pilar.uriarte@gmail.com

Priscilla Oliveira

Mestra em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP), graduada em Publicidade e Propaganda pela Faculdade Metropolitana de Maringá (UNIFAMMA). Participou de dois Projetos de Iniciação Científica (PIC). Trabalha com áreas de pesquisa relacionadas a Comunicação, Representação e Gênero. E-mail: prioliveira_1@hotmail.com

Renato Mader

Mestre em comunicação e consumo pelo PPGCOM-ESPM-SP, onde atualmente cursa o doutorado. Professor universitário nas áreas de publicidade - criação e planejamento; design - web e user experience, há 22 anos. Também leciona na pós-graduação das instituições São Judas Tadeu, Belas Artes e Senac, em São Paulo, e em outros estados brasileiros. Palestrante, já se apresentou em colégios, universidades, congressos, eventos e simpósios. Atua profissionalmente como publicitário e consultor em comunicação digital de

marcas e produtos de varejo, já tendo trabalhado nas agências JWThompson, Exit, Master, atendendo clientes como Nestlé, Ford, Unilever, entre outros. Participa do grupo de pesquisa Deslocar - Interculturalidade, Cidadania, comunicação e consumo há 3 anos. Atua também pelo grupo de pesquisa Cosmocult, sobre cosmopolitismo estético. E-mail: renato.mader@gmail.com

Rodrigo Borges Delfim

É jornalista formado pela PUC-SP, com foco em direitos humanos, política, assuntos internacionais e políticas públicas. Já trabalhou no portal UOL, é colaborador do jornal Folha de S. Paulo e já colaborou com os portais Deutsche Welle, Opera Mundi e Brasil de Fato, além das revistas Caros Amigos, Gestor e Perspectivas. É fundador e editor do MigraMundo, site jornalístico criado em outubro de 2012 e dedicado à cobertura e debates sobre migrações no Brasil e no exterior. Também atua como palestrante e mediador em eventos relacionados à temática migratória. E-mail: rodrigobdelfim@gmail.com

Ruth Camacho

Advogada, boliviana nascida na cidade de São Paulo, com pós-graduação em Direitos Humanos pela USP. Orientadora jurídica do Centro Pastoral do Migrante de 2003 - 2013. Fundadora da Associação Cultural Folclórica Bolívia – Brasil, em 2007, e presidente da Associação (gestão 2009-2011). Fundadora da Associação dos Comunicadores Bolívia-Brasil. Atuante junto à comunidade na promoção da igualdade e

reconhecimentos dos Direitos Humanos do imigrante, com ênfase no imigrante boliviano e na defesa e conscientização do direito da mulher junto a coletivos de mulheres imigrantes bolivianas. E-mail: ruthkadluba@hotmail.com

Sandra Straccialano Coelho

Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia e integrante do Nanook - Núcleo de análise do cinema documentário do Laboratório de Análise Fílmica (LAF/Póscom). É investigadora associada ao Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta de Lisboa (CEMRI/UAB), onde iniciou sua pesquisa a respeito da interface entre cinema documentário autobiográfico e migrações. E-mail: sandrixcoelho@gmail.com

Sofia Zanforlin

Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília e graduada em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Autora dos livros “Etnopaisajes en las Metrópolis Brasileñas - migración, comunicación y sentimiento de pertinência” (Editorial UOC, 2016), resultado da pesquisa de doutorado. Pesquisadora associada do NIEM - Núcleo Interdisciplinar de Estudos Migratórios (UFRJ). Vice-coordenadora do Grupo de Trabalho - Diaspora and Media - do International Association of Media and Communication Research, IAMCR. E-mail: szanforlin@gmail.com

Sylvia Dantas

Psicóloga, psicanalista e mestre em Psicologia Aplicada e doutora em Psicologia Social pela Boston University. Professora da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Coordena o Núcleo de Pesquisa e Orientação Intercultural vinculado ao diretório do grupo nacional de grupos de pesquisa do CNPq, antes denominado grupo de pesquisa Psicologia, E/Imigração e Cultura. Através de projeto Pro-Doc CAPES, idealizou e coordenou o Serviço de Orientação Intercultural no Instituto de Psicologia da USP. Coordenadora do grupo de Pesquisa Diálogos Interculturais no Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP). Consultora PNUD 2006/07. Autora do livro “Changing gender roles: Brazilian immigrant families in the U.S” (New York: LFB scholarly publishing LLC, 2002). Autora e co-organizadora do livro “Psicologia, E/Imigração e Cultura” (São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004), e do livro “Diálogos Interculturais: Reflexões interdisciplinares e intervenções psicossociais” (São Paulo: Ed. IEA-USP, 2012). E-mail: sylldantas@gmail.com

Tânia Tonhati

Pesquisadora do Observatório das Migrações Internacionais (OBMigra), Universidade de Brasília (UnB). Doutora no Departamento de Sociologia da Goldsmiths, Universidade de Londres, onde realizou pesquisa sobre o campo social transnacional desenvolvido pelos migrantes brasileiros entre a Inglaterra e o Brasil, com olhar específico para família transnacional. Na Inglaterra, foi pesquisadora assistente na Universidade de Oxford no projeto de pesquisa THEMIS

(Theorizing the Evolution Migration System). E-mail: taniatonhati@gmail.com

Tatiana Chang Waldman

Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, na área de concentração de Direitos Humanos. Possui, ainda, especialização em Direito Sanitário pela Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo e graduação em Direito pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Atualmente é gestora do Núcleo de Pesquisa do Museu da Imigração. E-mail: tatiana.waldman@gmail.com

Vítor Lopes Andrade

Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisador do Núcleo de Estudos Linguísticos e Culturais (NELC/CNPq) e do Observatório das Migrações de Santa Catarina. Email: vitorlandrade@yahoo.com.br

Viviane Riegel

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP (bolsista CAPES), com estágio sanduíche no exterior na Goldsmiths College, no Reino Unido. Sua pesquisa se concentra na discussão sobre cosmopolitismo, experiências de mobilidade internacional e consumo cultural. E-mail: vivianeriegel@gmail.com

ISBN 858288162-0



9 788582 881620