

DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/2236672536926>

Recebido em: 15/02/2019. Aprovado em: 21/08/2019.

## PERDIDOS, MARGINAIS E EXÓTICOS. UMA REFLEXÃO SOBRE COMO A FILMOGRAFIA BRASILEIRA ENQUADRA ALTERIDADES E FRONTEIRAS\*.

*LOSTS, MARGINALIZED AND EXOTICS. AN ANALYSIS ON HOW  
BRAZILIAN FILMOGRAPHY FRAMES THE TENSIONS BETWEEN AL-  
TERITY AND FRONTIERS.*

*PERDUS, MARGINAUX ET EXOTIQUES. UNE ANALYSE SUR LA  
MANIÈRE DONT LA FILMOGRAPHIE BRÉSILIENNE ENCADRE LES  
TENSIONS ENTRE ALTÉRITÉ ET FRONTIÈRES.*

*PÉRDIDAS, MARGINALES Y EXÓTICOS. UN ANÁLISIS SOBRE CÓMO  
LA FILMOGRAFÍA BRASILEÑA ENMARCA LAS TENSIONES ENTRE  
ALTERIDAD Y FRONTERAS.*

Karla Adriana Martins Bessa\*\*

 <http://orcid.org/0000-0002-5867-5372>

**RESUMO:** O artigo analisa quatro filmes produzidos no Brasil entre as décadas de 1990 e 2010, tendo como fio condutor a questão dos deslocamentos de pessoas entre Brasil e outros países. As principais questões que norteiam a reflexão dizem respeito a como os filmes produzem um modo de olhar para as alteridades em vista das tensões e conflitos da vida na diáspora. Procura-se na análise destacar tanto os aspectos transnacionais quanto chamar atenção para especificidades locais no que toca às narrativas ficcionais e aos temas gerais que elas mobilizam. A contribuição pretendida é a de abordar a experiência da nossa *cultura audiovisual*, de modo a indagar sobre nossos modos de espetacularização da autoimagem que criamos sobre nós mesmos e daquela que produzimos sobre os *outros*.

\* Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no Colóquio Migrations et Dynamiques Urbaines: exotisation des populations et folklorisation des espaces. Paris, 8-9 de dez. 2011. Agradeço aos presentes pelo debate e em especial à Monica Raisa Schpun pelos comentários críticos à uma versão preliminar do texto. Agradeço também à CAPES pelo apoio ao Estágio de pesquisa que possibilitou a redação final do artigo. Os limites e eventuais problemas do artigo são de responsabilidade exclusiva da autora.

\*\* Dr<sup>a</sup>. em História; Prof<sup>a</sup>. do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Múltiplos da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil; E-mail: kambessa@uol.com.br

**Palavras-chave:** fronteiras; filmografia brasileira; mobilidades contemporâneas; alteridades; cultura audiovisual; gênero e cinema.

**ABSTRACT:** *The article analyzes four films produced in Brazil between the decades of 1990 and 2010, focusing on human displacement between Brazil and other countries. The main concern is how films produce a way of looking at alterities regarding the tensions and conflicts of life in the diaspora. The analysis highlights both the transnational aspects and the local specificities in relation to the fictional narratives and the general themes that they mobilize. The intended contribution is to approach the experience of our audiovisual culture in order to inquire about our modes of spectacularization of the self-image created about us and the one produced concerning the others.*

**Keywords:** *frontiers; brazilian filmography; contemporary mobilities; alterity; audiovisual culture; gender and cinema.*

**RÉSUMÉ:** *L'article analyse quatre films produits au Brésil entre 1990 et 2010, axés sur les déplacements humains entre le Brésil et d'autres pays. La principale préoccupation est de savoir comment les films produisent une manière de considérer les altérations concernant les tensions et les conflits de la vie dans la diaspora. L'analyse met en évidence à la fois les aspects transnationaux et les spécificités locales en relation avec les récits de fiction et les thèmes généraux qu'ils mobilisent. L'apport visé est d'aborder l'expérience de notre culture audiovisuelle afin d'enquêter sur nos modes de spectaculaireisation de l'image de soi créée sur nous et celle produite sur les autres.*

**Mots-clés:** *les frontières; filmographie brésilienne; mobilités contemporaines; altérité; culture audiovisuelle; genre et cinéma.*

**RESUMEN:** *El artículo analiza cuatro películas producidas en Brasil entre las décadas de 1990 y 2010, centrándose en el desplazamiento humano entre Brasil y otros países. La principal preocupación es cómo las películas producen una forma de ver las alteridades con respecto a las tensiones y los conflictos de la vida en la diáspora. El análisis destaca tanto los aspectos transnacionales como las especificidades locales en relación con las narrativas ficticias y los temas generales que movilizan. La contribución prevista es acercarnos a la experiencia de nuestra cultura audiovisual para indagar sobre nuestros modos de espectacularización de la autoimagen creada sobre nosotros y la producida en relación con los demás.*

**Palabras clave:** *fronteras; filmografía brasileña; movilidad contemporánea; alteridad cultura audiovisual; género y cine.*

## **1 INTRODUÇÃO**

O aparato cinematográfico participa ativamente dos processos de exotização/familiarização de diferentes e, em alguns casos, divergentes culturas (Richardson, 2010), cuja convivência cotidiana nos grandes centros urbanos se impõe como ordem do dia. Pode-se afirmar que após a segunda metade do século XX este convívio enfrenta barreiras materiais (desigualdades econômico-sociais), assim faltam aparatos e políticas públicas que possibilitem o efetivo entrosamento entre diferentes grupos étnico/sociais em função de elementos como: língua, religião, política, ritmo, organização das relações de gênero, sexualidade e modos de racialização e exclusão.

Há vários movimentos migratórios no decorrer da história e cada qual oferece especificidades para pensarmos a constituição das próprias noções de fronteira e espacialidade. O momento do qual trata este artigo é o dos fluxos pós-coloniais do final do primeiro milênio, que incharam cidades europeias como Lisboa, Paris e Londres com populações vindas das ex-colônias e transformaram cidades como São Paulo e Nova Iorque em conglomerados de pessoas vindas tanto de migrações internas, quanto de deslocamentos transnacionais sejam por motivos de exílios políticos ou busca de melhores condições de vida.

Neste texto, tanto esta temporalidade quanto espacialidade foram enquadradas privilegiando as visões produzidas pelas lentes cinematográficas, pois constituem-se em uma faceta bastante concreta da vida cultural ao lidar com o movimento de tornar visível/invisível a complexa trama de imaginários sociais constitutivos das sociedades contemporâneas. O filme, na qualidade de objeto cultural, participa das tecnologias de produção e disseminação de convenções sócio-culturais que estão em disputa no tecido social. Parto do argumento apresentado por Henrietta Lidchi (1997) segundo o qual, ao pensarmos sobre as práticas e políticas de representação, lidamos diretamente com questões de discurso e poder. Lidchi em sua pesquisa sobre as relações históricas entre o crescimento dos museus etnográficos e as expansões das Nações Ocidentais, relaciona o conhecimento sobre outras culturas às práticas imperialistas oci-

dentais. Ao nomear de *politics of exhibiting* (políticas de exibição) a existência dos museus e a maneira como introduzem o exotismo sobre o outro, a autora nos inspira a pensar os filmes também sobre a ótica da exposição (itinerante) do outro e de si mesmo.

O segundo tópico a ser abordado neste artigo é o das fronteiras. Fronteira é uma palavra que possui uma infinidade de contextos e usos. Nos interessa as fronteiras geopolíticas que são utilizadas física e politicamente para estabelecer zonas de passagem entre um território (e suas margens) e outro. Há uma vasta literatura no interior da historiografia sobre este tema, que considera as diferentes temporalidades da denominação de limites (nacionais, urbanos, étnicos) e respectivas zonas de exclusão e de passagem. Há além disso, as fronteiras imaginárias que caminham lado a lado com as políticas e demarcações de fronteiras (Abbott, 2015). No entanto, destacarei, a título de ponto de partida, a reflexão de Jean Pierre Vernant, que pensa a questão da fronteira a partir do par exotismo e familiaridade, a partir de uma importante releitura da obra clássica atribuída a Homero, a *Odisséia*<sup>1</sup> (1995). Ao trazer para a reflexão um terceiro lado de Ulisses (o “seu” Ulisses), Vernant diz se interessar pelo personagem para além de sua *performance* como político e navegante. O aspecto que considera *essencial* é o “problema do eu” posto nas aventuras de Ulisses. Segundo Vernant, o que dá a coesão identitária da personagem não é o fato de que apesar de todas as metamorfoses realizadas pela deusa Atenas na corporalidade de Ulisses, alguma essência teria permanecido. Vernant entende que por razões históricas, a forma narrativa da epopeia não formula uma noção interiorizada de um eu coerente e contínuo, como vamos ver nas narrativas modernas. A importância do caráter relacional da identidade e o jogo entre o familiar e o exótico são sugeridos pelo autor na medida em que Ulisses só volta a ser Ulisses, rei de Ítaca, quando é reconhecido por seu pai, filho e, por fim, por Penélope. É o olhar do outro que lhe devolve, através do reconhecimento social, o seu poder real efetivo. Mais do que atravessar a fronteira entre vida e morte e optar pela mortalidade, a principal *fronteira* enfrentada por Ulisses foi retornar ao seu próprio lugar de origem. Na qualidade precária de ser um outro, um mendigo, estar

<sup>1</sup> No poema lírico, Ulisses (grande herói da Guerra de Tróia, que havia durado cerca de 10 anos) passa dezessete anos tentando retornar à sua ilha de Ítaca, onde sua esposa, a rainha Penélope o espera e enfrenta os desafios dos “pretendentes” a ocuparem o lugar do Rei ausente.

fisicamente em seu próprio país não lhe era suficiente. Apenas quando reconquista sua posição de filho, pai e marido é que a posição de “Rei” também lhe é restituída. É preciso que ele se desfaça das características adquiridas durante os anos de ausência e distância (que lhe tornam um ser totalmente exótico) e demonstre sua familiaridade para que seja finalmente reconhecido socialmente e aceito novamente.

O que está em questão no jogo de estranhamento/reconhecimento na representação vivida por Ulisses é bem diferente das questões postas no mundo contemporâneo, por essas estarem mais relacionadas com o modo de ser ou a língua, ou partilhas culturais, que geram fronteiras identitárias institucionalizadas, muitas vezes intransponíveis. Na epopeia de Ulisses, sua posição social passa primeiramente pelo reconhecimento de sua família. Penélope é o elo entre o status de rei e a fidelidade dos súditos para com Ulisses.

Retomar a imagem de fronteira inscrita na persona de Ulisses no contexto deste texto não é o mesmo que sugerir uma continuidade entre o mundo clássico e nós em pleno século XXI. Pelo contrário, a interlocução com a leitura proposta por Vernant é no sentido de perceber distâncias e ao mesmo tempo a contemporaneidade do tema das fronteiras, tensões e das (possíveis) identidades a elas associadas.

Por outro lado, reconheço que o teor narrativo da fronteira e da identidade é algo intrínseco à história do cinema, em especial, do cinema hollywoodiano. Os clássicos de faroeste atualizaram, na forma cinematográfica, o mito fundador da separação entre o que está dentro e o que está fora. Sejam povos originários ou estrangeiros, a fronteira funciona neste gênero como o lugar que demarca a distância entre o doméstico e o selvagem, demarca, sobretudo o que está (ou não) sob controle. Nas palavras de Richardson: “A fronteira é o ponto que delinea onde a semelhança termina e a alteridade inicia, porém, constitui um limite que pode ser cruzado e redefinido: não mais um ponto fixo, pois possui uma qualidade também metafísica”. (Richardson: 2010, p. 33, tradução livre).

O que importa ressaltar nesta breve introdução é que muitas narrativas e gêneros cinematográficos se detiveram a produzir diversos e estratégicos olhares sobre *os outros*: índios, chineses, negros, sul-americanos, judeus, árabes muçulmanos. Há também *os outros* menos espetaculares, cuja alteridade foi marcada pela admiração,

como os Franceses, Ingleses e Espanhóis. Há ainda os inimigos mortais, frios e calculistas, como os Russos e comunistas, que durante os anos de guerra fria adquiriam a generalidade dos traços maniqueístas do bem e do mal. Muitos filmes sobre e durante a guerra fria produziram sofisticados e inesquecíveis personagens<sup>2</sup>;

mantendo o princípio dramático do gênero faroeste, da conquista e manutenção das fronteiras a partir da lógica bélica, dando vida a filmes de guerra ou de ação, nos quais os protagonistas (do bem) enfrentam/dominam/isolam os antagonistas (do mal).

A fim de propor uma reflexão sobre fronteiras e subjetividades partirei de quatro películas nacionais: Terra Estrangeira (Salles e Thomas, 1992); Dois perdidos numa noite suja (José Joffily, 2002), Deserto Feliz (Pedro Caldas, 2007) e Olhos Azuis (José Joffily, 2009). Os filmes em questão foram escolhidos por terem em comum o fato de serem classificados como narrativas *ficcionais*, que abordam a problemática das fronteiras nacionais a partir de personagens marginalizados socialmente, vivendo situações de conflitos sócio-culturais.

Neste sentido, o meu objetivo geral é o de articular as interações entre as políticas de representação, os usos do imaginário e das sensibilidades constitutivas da criação fílmica em torno dos temas/problemas que afetam na contemporaneidade os deslocamentos de homens, mulheres, grupos étnicos e as próprias obras artístico/culturais. A fluidez proporcionada não só pelos novos meios de comunicação e de transporte, mas também pela tecnologia de produção de subjetividades (as tecnologias do *self*, Foucault, 1986) incitam indagações sobre o caráter transnacional dos modos de percepção e decodificação das alteridades, bem como remete às práticas de exotização, das mais inocentes às mais perversas – do tipo que visa justificar o recrudescimento das disputas e rivalidades interétnicas e o crescimento da xenofobia em várias cidades que se autodenominam cosmopolitas<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> James Bond talvez seja o mais icônico, mas há vários outros. Sobre James Bond e cultura pop, ver o artigo do historiador Dominic Sandbrook <https://www.telegraph.co.uk/culture/10441108/How-pop-culture-helped-win-the-Cold-War.html> (consulta em 25 de Janeiro de 2019)

<sup>3</sup> O cosmopolitanismo como encontro de diferentes culturas foi muito discutido na filosofia de Hume, Kant e mais recentemente questionada por teóricos não ocidentais. Até mesmo o premiado trabalho de Anthony Appiah “cosmopolitanism, ethics in a world of strangers” (2006, NY, WW Norton & Company) tem sido questionado pelo caráter ingênuo como trata os embates entre culturas africanas e Latinas na diáspora. Ver por exemplo a resenha crítica de Ladimeji, Dapo. (2016). Kwame Anthony Appiah Cosmopolitanism' - A Review. African -Century Journal.

## 2 PARTE I- *TERRA ESTRANGEIRA*

“*não gozarás com a miséria do outro*”  
(G. Rocha)

Vários filmes no Brasil<sup>4</sup> possuem enredos que abordam aspectos distintos dos movimentos migratórios de várias nacionalidades que vieram viver no Brasil. São conflitos culturais que se desenrolam em especial no sul e no sudeste do país. Sugerem rompantes de alegrias e decepções com a vida, advindas de todo o processo subjetivo de desterritorialização e de rearranjos na *terra estrangeira*. Quando remetem ao início do século XX, são narrativas sobre Alemães, Italianos, e, posteriormente, Asiáticos e Árabes.

Até final dos anos 1970 do século XX, o Brasil é representado cinematograficamente como um país de portas abertas para receber. Os deslocamentos de brasileiros são maiores numa perspectiva interna, migrações do campo para a cidade, do nordeste/norte para o sudeste do país. No final dos anos 1950 e início dos 1960, a alteridade exótica que ganha as telas é a do nordeste e seus habitantes. O sertão árido, místico e empobrecido em contraste com o sudeste verde, lugar de prosperidade, racionalidade e progresso. O manifesto da *Estética da Fome*<sup>5</sup> de Glauber Rocha foi uma tentativa de se posicionar criticamente diante da leitura dicotômica que parte da esquerda brasileira fazia em relação à miséria do país e, em especial, do nordeste. Seu apelo por uma via onírica e livre do olhar tutelar dos Europeus desembocou numa proposta rica e ainda atual.

Novos cineastas, na chamada era da “retomada”, entenderam a relação com a miséria e pobreza e violência por um viés muito diferente. Estes, preocupados em fazer um cinema brasileiro de grande público, acabaram se aproximando de uma gramática cinemática de

---

4 O Quatrilho (Fábio Barreto, 1994), Lavoura Arcaica (Luiz Fernando Carvalho, 2001), Gaijin - Caminhos da Liberdade (Tizuka Yamazaki, 1980), Walachai (Rejane Zilles, 2008), Vida e Sangue de Polaco (Sylvio Back, 1982), *Diário da Província* (Roberto Palmar, 1979).

5 O interessante nos filmes de Glauber é que a ausência de um herói, seja ele do sertão ou do morro (favela), faz com que o filme deixe o status de mero panfleto de denúncia para se transfigurar, poeticamente, numa outra via. Se não são heróis, também não são marginais sem rumo, sem vida, sem propósito. Ao contrário, é na margem que se localiza justamente a potência de transformação, que alguns leram como sendo seu projeto revolucionário, que propôs mudanças sociais a partir dos usos do imaginário-imaginação, da linguagem do cinema como forma de afetar consciências.

filmes de ação, gênero policial ou dramas, cujas histórias revelam o que Ivana Bentes<sup>6</sup> denominou de uma *cosmética da fome*. Tramas que lidam com a violência de forma gratuita, sem questionar estruturas sociais e modos de aparelhar a sociedade, esvaziando o esforço de fazer do filme um ponto de interrogação sobre injustiças e violências sociais, algo tão caro ao Cinema Novo.

Há importantes filmes que fugiram ou pelo menos evitaram a receita da cosmética da fome. *Terra Estrangeira* (1996) de Walter Salles Jr. e Daniela Thomas é considerado o filme que melhor expressa dois movimentos importantes dentro da história do cinema brasileiro, a *retomada* (Nagib, 2001) pós-desmonte das instituições que financiavam e orientavam a produção de filmes no Brasil, e que foram literalmente fechadas durante a era Collor e, por outro, o movimento de centrar as narrativas no tema da saída de brasileiros, agora exilados de uma economia falida – não mais de um exílio político. Rico em imagens muito bem iluminadas, utilizando-se da poética do Preto e Branco, fotografia feita pelo renomado Walter Carvalho, *Terra Estrangeira* anunciava assim, com a imensidão do mar, da terra à vista, que o sonho de uma vida fora do Brasil na condição de imigrante subempregado e vivendo nas margens é uma aventura inglória.

O filme trabalha os desencontros, as intrigas e desconfianças que cercam o fato de ser *o outro* estigmatizado na terra do ex-colonizador. Sua narrativa possui sintonia com o fenômeno das diásporas, tal como foi descrito por vários pensadores. As diásporas segundo Stuart Hall<sup>7</sup>, revelam as dimensões cruéis dos novos embates do pós-colonialismo. Posições de poder, jogos de superioridade/inferioridade. Ann Hua (Hua:2008, p. 192-194) destaca que o termo diáspora abarca além da ideia de dispersão, a memória coletiva e os traumas vividos.

*Terra Estrangeira* é um lamento (Fado) descritivo das difíceis situações nas quais cidadãos brasileiros se envolvem e se submetem fora das fronteiras de sua própria nação. Sobre o que se lamenta? Uma primeira avaliação do conjunto narrativo/estético do filme aponta para uma questão imediata, mas não central na trama:

6 Bentes, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu*, v. 8, n° 15, jul./dez. 2007, pp. 242-255.

7 HALL, S. “Pensando a Diáspora. Reflexões Sobre a Terra No Exterior”. In: Id. *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 2006.

a maneira avessa e desqualificadora com a qual Portugal e alguns portugueses recebem brasileiros em seu território. No entanto, a trama complexifica essa primeira leitura e adensa, sugerindo violências que decorrem de complexas relações intersubjetivas e sociais que transformam personagens comuns em marginais.

A margem, enquanto espaço geopolítico da vida urbana e enquanto lugar simbólico, evidencia-se nas imagens embaçadas de uma escada estreita, nos óculos quebrados do poeta torturado, no corpo no chão do músico assassinado, nas brigas desnecessárias entre brasileiros e angolanos, no garfo que fura as mãos, na bala que atinge o ator em fuga, na venda do passaporte como forma de sobrevivência. A margem torna-se visível ainda pelo sentimento de perda e de desorientação provocados por uma Nação (Brasil) que não protege, acolhe, reconhece e abre as portas para seus próprios cidadãos quando estes pretendem retornar. A grande mágoa esboçada na narrativa de Terra Estrangeira é com o próprio Brasil. País que não espera os retornados (aqueles que foram de algum modo buscar uma alternativa para viver e que querem regressar à sua própria “casa”).

A maneira como se recortou e enquadrou imagens de São Paulo remete sempre a uma terra hostil, árida, inundada de desejos não realizados<sup>8</sup>, entrecortada por planos curtos, cuja profundidade de campo evidencia o buraco urbano onde duas personagens vivem isoladas, sem proteção alguma. São Paulo nos aparece dilacerada, concreto que fere seus habitantes.

Haveria algum traço de modernismo nessa distopia produzida em Terra Estrangeira? Haveria ali uma brasilidade em questão? Uma questão de classe social ao lidar com personagens de classe média que passam apuros e se veem marginalizados, inferiorizados? Uma identidade marcada pela inferioridade, pelo inacabamento, ou, como bem delinearam as historiadoras Márcia Naxara e M. Stella Bresciani, uma *genealogia da desqualificação do brasileiro*<sup>9</sup> produzida pelos seus

<sup>8</sup> Como acontece na cena do apartamento, na qual Paco encontra a mãe morta antes de realizar seus sonhos. A água escorre e inunda Paco de ressentimentos e tristezas.

<sup>9</sup> NAXARA, M. “Natureza e civilização: sensibilidades românticas em representações do Brasil no século XIX”. In: Stella Bresciani & Márcia Naxara (orgs.), *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*, Campinas, Ed. Unicamp, 2001, p.427-451. Publicado com o título *La nostalgie du futur – la sensibilité romantique dans les représentations du Brésil au XIXe. siècle*. In: Pierre Ansart (org.), *Le Ressentiment*. Bruxelles, Bruylant, 2002, p.193-209. Maria Stella Bresciani

próprios intérpretes. Ainda que um cineasta não se enquadre na singularidade da categoria intérprete, permito-me a licença (quase poética) de indagar: o que os intérpretes cineastas estão problematizando ao representarem o Brasil nos brasileiros emigrados?

O jogo proposto pelas imagens/narrativa de *Terra Estrangeira* é, por um lado uma continuidade do projeto crítico modernista, que passa também por um diálogo senão com o Cinema Novo como um todo, ao menos expoentes como Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade<sup>10</sup>, e, por outro, uma visão bem menos romântica para com os marginalizados deste país. Na verdade, percebemos uma proposta estética bem clara no filme, que flerta com o *film noir*<sup>11</sup> (Schrader, 1986:169-182) do pós-guerra e traz para a última década do século XX o tom niilista, a ênfase no preto/branco das imagens majestosas que ao mesmo tempo insinuam a decadência, a ruína de projetos desenvolvimentistas e exalta subjetividades em conflito, que buscam uma saída (muitas vezes ilegal, ou no submundo e na contramão da ordem vigente) sabendo que dificilmente a encontrarão.

A figura da *femme fatal* (marca do film noir) é sutil, mas está lá. Todos os personagens (dos principais aos laterais) se encantam por Alex (Fernanda Torres). Alex é uma mulher ambígua, passional e ao mesmo tempo a personagem mais realista do filme. Seu desencanto com a vida de imigrante e sua necessidade de retornar ao lar<sup>12</sup> marcam suas ações impetuosas colocando em risco as pessoas ao seu redor. Não por acaso, ela é quem encerra o filme dirigindo o carro em fuga. Uma representação simbólica de agência em um contexto de liberdade restrita.

---

ni. *O charme da ciência e a sedução da objetividade. Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil*, São Paulo, Ed. UNESP, 2005.

10 J. P. de Andrade fez a belíssima adaptação da obra de Mario de Andrade, Macunaíma, unindo linguagem da tropicalia com o modernismo (além dos seus primeiros curtas-metragens sobre Gilberto Freire e Manuel Bandeira e, na década de 70 o seu filme sobre Oswald de Andrade). Sobre as relações entre modernismo (literário) e Cinema Novo, sugiro as seguintes leituras: BENTES, Ivana. Joaquim Pedro: a revolução intimista. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 165-168 (Col. Perfis do Rio, n. 11). Sobre esse livro de Bentes, há uma importante resenha escrita por Eduardo Escorel, apontando algumas imprecisões. No entanto, penso que não invalida a contribuição da autora para pensar o cinema de J. P. de Andrade. ROCHA, Glauber. *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

11 Penso aqui na definição que Paul Schrader deu para film noir, que não é um gênero e sim um "tom". Em suas palavras: "I would rather attempt to reduce film noir to its primary colors (all shades of black), those cultural and stylistic elements to which any definition must return". Um dos elementos importantes mencionados por Schrader é o modo como o filme *noir* lida com o futuro como algo a ser temido.

12 o Brasil daquele momento, início dos anos 90, estava em plena era dos pacotes econômicos austeros do governo Fernando Collor, longe de ser uma terra acolhedora, um lar para onde retornar.

O Nacional, a Identidade Brasileira, a Nação são termos presentes no filme como contraponto, ou, em outras palavras, se evidenciam mais enquanto *extracampo*. Contudo, são, termos cujos significados são (des)montados, pois não constituem por si mesmos o elo entre as personagens. As fronteiras geopolíticas não delimitam os ritmos e dinâmicas dos acontecimentos na trama. A situação sócio-econômica das personagens Alex (Fernanda Torres), Miguel (Alexandre Borges) e Paco (Fernando Alves Pinto) em Portugal- e a de tantos outros imigrantes que fazem figuração ao longo do filme – Angolana, Cabo-verdiana e outros - é precária. Para o casal de migrantes brasileiros, as aventuras no além-mar já não seduzem os sentidos ao ponto de cultivar o desejo de ficar. Querem partir. Os estigmas e discriminações pautados por valores culturais de um passado colonial remoto persistem em novos arranjos.

Uma das cenas mais emblemáticas do filme acontece num tom de intimidade, quando a personagem Alex \_de quem não se sabe muita coisa além de que trabalha (explorada) como garçõete em uma cantina portuguesa\_ acolhe o seu companheiro Miguel no colo (um músico desiludido, usuário de heroína, envolvido com o contrabando de diamantes- motivo de sua morte). Filmada em um enquadramento *contra-plongèe*<sup>13</sup>, posicionando em primeiro plano a face de Alex, a plasticidade da cena tornam explícitos seus sentimentos enquanto fala de sua experiência naquelas terras: “quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira, cada vez mais tomo consciência do meu sotaque, de que minha voz é uma ofensa para o ouvido deles”.

O filme como um todo narra a fuga das personagens em relação à essa sensação de estar fora de lugar, sem planos claros de para onde ir. A mobilidade das personagens vai ser interrompida pelas adversidades da vida estrangeira e completa ausência de suportes institucionais e de apoios no enfrentamento do desconhecido. Em outras palavras, a mobilidade almejada é atropelada pelas ansiedades e violências características da diáspora<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> O *contra-plongèe*, é um tipo de enquadramento no qual a câmera filma o objeto de baixo para cima, situando o espectador abaixo do objeto e engrandecendo ele na tela em relação ao espectador.

<sup>14</sup> Trata-se de uma proposta filmográfica bem diferente por exemplo do cinema da diáspora produzido por John Akomphra (em especial o filme “The last Angel of History”- 1996), que aborda as angústias do deslocamento e das raízes aéreas nos novos mundos (velhos mundos no caso de Africanos na Europa). No entanto, percebo um diálogo entre as personagens que encaram as suas

Os planos finais do filme formam uma síntese irônica dos (des) encontros encenados. Após a morte de Paco, ouve-se um fado e logo vemos um músico com deficiências visuais, de óculos escuros, a tocar um violino enquanto diamantes, provenientes do Brasil (motivo das mortes e conflitos do filme), caídos da caixa do violino contrabandado, são pisoteados no metrô de Lisboa (lugar de pessoas em movimento, trânsito, deslocamentos). De um ponto de vista alegórico esse plano do filme, que capta em detalhe os pés sobre os diamantes, nos incita a pensar sobre o que realmente tem valor, as vidas que se foram em vão, o sofrimento calado do violinista cego, o fim dado às riquezas contrabandeadas de países como o Brasil para a Europa.

Um futuro nebuloso assombra as personagens do filme. A reflexão proposta alude criticamente para o fim de milênio, refletindo sobre as então desastrosas políticas (Governo Collor e Itamar) para educação e cultura brasileiras. Aponta ainda, para além das fronteiras nacionais, outra importante questão sócio-política: o crescimento das diásporas e o acirramento das tensões e intolerâncias oriundas das diferenças culturais e étnicas. Parece conter ali o prenúncio das tensões provocadas pelos novos deslocamentos de pessoas e a crise global de refugiados no segundo milênio, o aumento das intolerâncias e as desastrosas políticas conservadoras que assolam a Europa e Estados Unidos nos dias atuais gerando ainda mais injustas mobilidades (Sheller, 2018).

### **3 O SUCESSO TEM A COR AZUL**

(...)Bia: - Acho que quero ir para os EUA.

Marshall: - Todos querem.

Bia: - Eu quero ver a Disneylândia.

Acha que me deixariam entrar?

Marshall: - Todos querem entrar na América,  
mas a América já está cheia de gente como vocês.

Está cheia de putas, viciados em drogas,

vidas no “estrangeiro” como parte de uma busca, de certo modo também um exílio forçado, visto que não necessariamente teriam saídos de seus países se houvesse condições de vida nos mesmos. Ambos os filmes (Terra Estrangeira e The Last Angel) são praticamente contemporâneos, filhos do final do milênio, mas o de D. Thomas e W. Sales não dialoga com a questão central (para Akomphra) do racismo.

fraudadores da assistência social e idiotas que ainda acreditam nessa historinha de que a América é a terra das oportunidades. Então, eu estava lá para manter a porta fechada e mandar vocês de volta para os seus próprios países de merda.  
(*Olhos Azuis*)

Passados mais de uma década em relação à *Terra Estrangeira*, o filme *Olhos Azuis* (Joffili:2009) coloca em cena novamente a aflição do se sentir e ser brasileiro, sul-americano na fronteira. José Joffili possui em sua filmografia narrativas cujo eixo é a exposição e debate de conflitos culturais, de relações intersubjetivas e de confrontos entre nacionalidades e disputas de fronteiras. Dois dos seus filmes aqui analisados elaboram um variado repertório de imagens sobre a angústia de pessoas diretamente expostas aos cenários de marginalidade, cuja representação, na condição de subalternidade, dialoga de forma crítica com ideologias e políticas migratórias liberais, sejam estas conservadoras ou progressistas.

O antagonismo que dá o tom da trama de *Olhos Azuis* é entre um “leão de chácara” (um buldogue como ele se autodenomina) da fronteira da imigração nos EUA, Marshall (David Rasche) e um professor de história brasileiro, Nonato (Irândhir Santos) que desiste de prover o sustento da família como professor e vai para Nova Iorque tentar outra vida. Há quase dez anos vivendo lá, Nonato tornou-se um bem sucedido empresário do ramo da alimentação. Um dos pontos importantes deste filme de Joffily é que a questão identitária em jogo não é tanto a brasileira em si, mas o que nos iguala na fronteira estadunidense a tantos outros latino-americanos, a suposta especificidade brasileira é subsumida numa rubrica que engloba todos os despossuídos num único termo: *os outros* (os bárbaros que chegam para encher as cidades e danificar, com suas incivilidades, suas magníficas (infra)estruturas urbanas<sup>15</sup>).

O roteiro de *Olhos Azuis* apresenta uma estrutura bastante esquemática na composição das personagens e, portanto, é razo-

<sup>15</sup> Escrever esse texto na era *Donald Trump* nos obriga a pensar a longevidade do que ele representa. O filme de Joffili, produzido dez anos atrás, assinalava o vertiginoso crescimento da xenofobia e intolerância no cidadão “médio” americano, representado pela personagem Marshall.

velmente previsível no argumento e na escolha estética de registros estereotipados de imagens sobre mulheres e paisagens nordestinas, bem como sobre o multiculturalismo esvaziado de conteúdo político, visíveis no filme na composição das personagens de Bob (Frank Grillo) um estadunidense, descendente de latino-americano e da policial afro-americana Sandra (Erica Gimpel). Apesar disso, o filme permite algumas frestas de entrada no quesito representação dos embates migratórios e repõe clássicas representações do que seria entendido como a antítese urbana sul-norte americana; de um lado o sertão árido e empobrecido, que aparece durante o trajeto que é percorrido por Marshall entre Pernambuco e Petrolina; de outro a cosmopolita cidade de Nova Iorque, cujas imagens não se vê na tela, porém são subentendidas pelos diálogos.

A fronteira como lugar de travessia e de desejos revela tanto a busca do outro (o outro lado da ponte) quanto, na outra margem, o medo. Medo de não conseguir sobreviver ao novo, ao inesperado e medo de ser rejeitado, devolvido. A recriação do ambiente de uma sala de inspeção da imigração de Nova Iorque é a locação que dá a chave do principal cenário do filme. Nela, a atitude corporal e gestual da personagem Nonato é de quem já passou por aquela porta em diferentes condições e se sente relativamente seguro e integrado ao novo lugar. Ele parece ser o único naquela imensa e tensa sala de espera que não tem nada a temer, pois acredita estar amparado pelas leis e documentações exigidas para sua aceitação como cidadão. O que o tira do sério e marca o *turning point* do filme é o interrogatório violento e abusivo ao qual é submetido. O seu nível de tolerância para com as injustiças ali traçadas diminui na medida em que cresce a arrogância do discurso de autoridade de Marshall, ameaçando a sua idealizada sensação de estabilidade. Quais contrastes foram trabalhados neste jogo representacional?

Primeiramente, cabe destacar que os contrastes na sala de interrogação são de natureza bem menos espetacular do que os que seguirão no filme quando Marshall se depara com o suposto real e profundo Brasil. Não é na estética do exótico (Richardson, 2010) que se constrói o jogo espelhar de imagens. Na sala de imigração, os antagonismos são de ordem menos imagética e mais político-ideoló-

gica, expressos por uma corporalidade minuciosamente trabalhada numa parceria entre atuação e o jogo entre distância/tempo do registro dos corpos dos atores enquanto proferem insuflados diálogos.

Qual a estratégia do interrogador? A da invasão no espaço privado, diminuição das fronteiras entre o público e o privado e, com isso, a realização de um verdadeiro ritual de humilhação (Harroche: 2008). Arrogante, a câmera de modo quase sempre objetivo move-se de maneira a tornar o ambiente da imigração ainda mais claustrofóbico<sup>16</sup>. Marshall (o americano de olhos azuis, responsável pela fronteira), bebe whisky enquanto realiza os interrogatórios e, a cada novo copo, seus gestos ganham em virilidade, arrogância e atrevimento. Seus colegas de trabalho ficam incomodados com seus excessos, o vocabulário enriquece o tom de escárnio, e explicita a manipulação de informações, intimidação com o olhar e com perguntas cada vez mais impertinentes. Nesse jogo de humilhação/inferiorização, Nonato sente-se cada vez mais acuado. A calma e certeza iniciais, de que “tudo vai dar certo”, cedem lugar para o pânico de ver sua vida devastada. O desfecho desta longa sessão de interrogatório é previsível desde a primeira cena do filme<sup>17</sup>.

O *turning point* (não necessariamente uma surpresa) é o arrependimento de Marshall. Uma espécie de conversão, de purificação vai ser necessária para que aquela atitude totalmente excessiva adquira equilíbrio. É nos momentos de purificação que vemos os olhos azuis de Marshall defrontar-se com o exótico<sup>18</sup>, o carnaval de Olinda, a moça de vinte e poucos anos de saia curta que fala inglês e, embora sendo *pobre e puta*, referências de um vocabulário próprio da exclusão, age com honestidade em todas as ocasiões e lhe ajuda na busca pela garota cujo pai (Nonato) ele encurralou para a morte. No calor escaldante de Recife, o suor escorre de seu rosto, literalmente derretendo sua face, como também seu ego. Pelas suas atitudes e a maneira como interage com as pessoas e a paisagem ao seu redor, percebe-se uma fina continuidade com o tom arrogante de sua *persona* durante as cenas da entrevista da sala de migração.

16 Pouca profundidade de campo, uso abundante de close-up, enquadramentos estáticos.

17 Segue um spoiler: no confronto, Nonato acaba morto pelos policiais.

18 No sentido que lhe atribuiu Glauber Rocha, no manifesto da Estética da Fome, “os exotismos formais vulgarizam problemas sociais, provocando equívocos que contaminam o terreno político”.

O seu arrependimento é pontual, parece estar bem mais ligado aos excessos cometidos do que a uma sensibilização para com a diferença, a situação/vida dos brasileiros (sul-americanos) que ele encontra. O comportamento dele para com a garota (Bia) é desprezível. Ela, por sua vez, mantém como registro de distanciamento o fato de se negar a chamá-lo pelo nome, nomeando-o através do que ela própria percebe como exótico, ou seja, ela o chama o tempo todo de *gringo*.

Nessa representação de Joffili de um gringo no Nordeste, não faltou nada da lista de estereótipos. As roupas seminuas da *garota de programa*, os rostos envelhecidos e castigados pelo sol de personagens figurantes (a vendedora e o avô da menina, por exemplo). As imagens realizam o apagamento da temporalidade, dando visibilidade a um imaginário que concebe o Brasil eternamente vinculado à figura arquetípica do *atraso*. O olhar admirado de Marshall simula indagar, como se desconhecesse todas as desigualdades que habitam o norte/sul, os porquês, de, em pleno século XXI, existir tanta miséria e caminhões abertos transportando gente como se fosse gado. Percebe-se claramente que há uma ênfase em tornar visível o contraste entre o desenvolvido EUA e o estado de subdesenvolvimento brasileiro. Em termos gerais, não só nos aspectos narrativos, mas também no trabalho cenográfico, o filme abunda estereótipos não só sobre o Brasil/brasileiros/Nordeste. Os estereótipos (Dyer, 1999) são mobilizados também na constituição do casal de Argentinos, nos trapaceiros atletas hondurenhos, na linda e politicamente correta bailarina Cubana. As personagens masculinas centrais no filme ou são covardes, ou arrogantes (o próprio Nonato cai na cilada da arrogância ao alimentar o jogo de Marshall). Como o filme, a partir da segunda parte, persegue o ponto de vista dos *olhos azuis*, as personagens femininas performam uma estética hegemônica de feminilidade pautada pela sensualidade e sedução, como se fossem características natas da *latinidade*, com exceção apenas de Sandra, a policial.

Apesar desse fio condutor comum, o filme elabora algumas diferenças entre três personagens femininas: a escritora Argentina, a artista Cubana e a prostituta brasileira. Cada uma a sua maneira, são personagens que mantêm em geral os traços estereotipados do senso-comum, que interseccionam um registro identitário onde

se conjuga um padrão de corporeidade feminina racializada e nacionalizada. A presunção e o uso de meios escusos para atingir um fim, como algo constitutivo da força inerente à mulher Argentina. No caso da Cubana, aliado à jovialidade e beleza híbrida, as lentes carregam na composição de uma consciência política impar, ou seja, a revolucionária comunista. A brasileira, uma personagem típica sertaneja, ingênua e perdida na cidade grande, que se prostitui para buscar uma vida melhor, (várias são as cenas que insinuam esse lado inocente e ingênuo da personagem) e sonha fazer parte da vida urbana agitada que lhe parece esconder um mundo maravilhoso. Há um intenso desejo em Bia de partilhar desse universo, uma vontade de ir além dos limites da vida interiorana e escapar da fatalidade de seu destino sertanejo. As fronteiras que a perseguem são de ordem simbólica mais subjetiva, de mobilidade em relação às injustiças sociais a ela impingidas, ou seja, configuram o que Relp (1976) denominou de espacialidades existenciais num contexto geopolítico.

Embora a maneira como durante todo o enredo a personagem Bia (Cristina Lago) exhibe um inglês extremamente luxuoso comparado ao inglês de rua (como dizem no nordeste, inglês de *assédio a turista*), Marshall encontra nela o seu anjo da guarda. A trama elabora o paradoxo da personagem que seria o de viver como profissional do sexo (o que muitas vezes implica em proporcionar prazeres a homens desconhecidos), estigmatizada pelo avô, sem, no entanto, tirar proveito financeiro da frágil saúde de Marshall. Pelo contrário, sua conduta é de solidariedade. A solidariedade do estranho, do subalterno, do alheio, do submundo nordestino brasileiro, juntamente com o brilho excessivo do sol constituem os guias da saga de purificação das personagens. Assim como Nonato morreu na fronteira entre dois destinos, Marshall também morre num lugar de passagem, entregue às ondas do mar estrangeiro.

Embora o onírico tenha sido uma marca que deu o tom da representação do nordeste brasileiro<sup>19</sup> no cinema do século XX, no filme de Joffili o exotismo é o que dá o tom, ele é o estranhamento em rela-

<sup>19</sup> Eu incluiria nesse conjunto os filmes Central do Brasil (W. Salles, 1998), Abril Despedaçado (W. Salles, 2001). Seria tentador também incluir os filmes Amarelo Manga (Cláudio Assis, 2002), O Céu de Suely (Karim Ainouz, 2006). No entanto, tais aproximações são bastante arriscadas e mereceriam uma análise mais detalhada que foge do escopo deste artigo.

ção à existência de tanta miséria em meio a uma paisagem natural tão rica. No filme *Olhos Azuis*, não há nem o misterioso e maravilhoso de Glauber, nem o apaixonante e romântico de Andrucha Waddington (Eu, Tu, Eles, 2000). As imagens perdem em poesia, justamente porque abundam em clichês. Perdem também em profundidade política, pois ficam na superfície amorfa da descrição que já não mais impacta, pois apenas reproduzem o que veem os olhos azuis.

#### **4 PERDIDOS, SUJOS E MALVADOS, À BRASILEIRA**

Perder- não ter rumo, desorientação. **Acepções**  
■ adjetivo **1** que desapareceu; sumido; **2** cujo estado é irremediável; **3** que naufragou **4** que foi esquecido; **5** que se extraviou, que se perdeu; **6** que sente amor incontrolável; **7** que se comporta em total desacordo com a moral; **8** que não tem mais salvação ou esperança; **9** que foi destruído de maneira definitiva; **10** que se encontra muito distante, longínquo; **11** (s XIII) que se encontra em estado de aflição, de desorientação.

*Dois perdidos numa noite suja* é uma livre adaptação da peça de teatro homônima de Plínio Marcos. O filme, como a peça, coloca em evidência a relação tensa entre dois homens (na peça) e entre um homem e uma mulher (no filme). O nó simbólico da trama é um “pisante” e um “revólver”, bens simbólicos que fazem a mediação entre os desejos e a violência que marca sua conquista. No filme de Joffili, as personagens marginais de Plínio Marcos encontram-se na selva de pedra Nova Iorque. Tonho (Roberto Bomtempo) está ilegal nos EUA e quer encontrar um jeito de retornar ao Brasil, mas não tem dinheiro nem para comprar a passagem. Paco (Débora Fallabela) quer se dar bem, ser cantora de Hip Hop e enquanto o sonho não se realiza traveste-se<sup>20</sup> de garoto para ganhar uns trocados fazendo sexo oral com homens em banheiros públicos. O filme, feito com um orçamento

<sup>20</sup> O filme parece não lidar com uma perspectiva travesti ou transexual para abordar essa personagem, seu interesse em performatizar um gênero diferente do seu tem um propósito mais pragmático do que estético-existencial. Paco em vários momentos explicita ser uma mulher com desejos heterossexuais, porém esconde da sociedade e de si mesma sua (frágil) condição feminina, visto que guarda um enorme segredo de histórico abusivo e violento.

pequeno, foi praticamente todo gravado dentro de um grande galpão abandonado, onde ambos vivem à margem da vida urbana cosmopolita. Não os vemos um instante sequer desfrutar das maravilhas que atraem milhares de turistas à *big apple*. A tensão vivida pelas personagens e a grande ironia do filme é justamente a impossibilidade de viverem o par afeto/desejo um pelo outro, pois ambos percebem o mundo de maneira muito distinta e seus sonhos de consumo não lhes permitem elaborar nenhum tipo de parceria bem sucedida.

Paco diz estar bem, mas a imagem mostra, por contraste, sua relação tensa com o uso do crack e a maneira problemática como lida com o próprio corpo e sexualidade. Quando violentamente forçada à nudez por Tonho, na cena final, Paco chora e pressente, como que rememora (mas sem o uso do flashback) o pânico/trauma de um estupro ocorrido no passado e que fora silenciado. A narrativa da vida perdida a cada dia, destas duas personagens imigrantes monta uma visão desiludida da migração para os EUA como forma de “fazer a vida”.

Não é mera coincidência o fato de Tonho ser uma personagem mineira. Há dados estatísticos que apontam que dos brasileiros que vivem em Nova Iorque, grande porcentagem é proveniente de Minas Gerais. Essa visão desencantada da migração foi ainda mais acentuada, fora das telas, nos anos seguintes, em especial a partir de 2005, após a prisão de um mineiro acusado de estupro e a prisão de 54 brasileiros ilegais, como mostra Teresa Sales em sua pesquisa<sup>21</sup>. No filme de Joffili, o sonho de felicidade em terras estrangeiras é uma grande ilusão, pois atemoriza e desestabiliza ainda mais as personagens uma vez que não encontram formas de se estabelecerem no seio da vida novaiorquina. Na cena final, ao som da voz grave de Arnaldo Antunes, ouve-se “tá fazendo frio nesse lugar onde eu já não caibo mais”. Um *traveling* externo mostra as ruas iluminadas de Manhattan, Paco, com andar destemido, recomeça sua busca, enquanto Tonho anda com a mala e os pisantes na mão, numa tomada panorâmica, quase sem cortes, na qual a profundidade de campo permite que o espectador acompanhe sua travessia a pé da ponte que

21 SALES, Teresa. “A organização dos imigrantes brasileiros em Boston, EUA”. *São Paulo Perspectiva*, São Paulo, vol. 19, n° 3, Sept. 2005. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010288392005000300004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392005000300004&lng=en&nrm=iso)>. access on 28 Oct. 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392005000300004>.

liga Manhattan ao bairro periférico no qual ambos viviam. Finda ali o elo de uma relação que desde o início havia sido pautada pela divergência. Nem amor, nem sexo, nem realização profissional, nem grana para voltar pra casa. Ambos os destinos parecem retroceder, nada avança, nada se conquista, Nova Iorque segue indiferente àque-las vidas. Tonho sonha com um Brasil inexistente (idealizado como seu lugar de pertencimento). Paco insiste em negar sua brasilidade, esquecer sua vida pregressa. Desligar-se do Brasil é o mergulho que, solitariamente, pretende empreender. Tonho é uma Macabéa<sup>22</sup> de calças, não aprendeu a língua do outro. Um caipira na cidade grande. Suas dificuldades são representadas sutilmente, porém, de maneira a percebermos que se trata de um doloroso aprendizado da alteridade, do se perceber como *o outro dos outros* (Beleli, 2011).

## 5 AGRESTE INFELIZ

Deserto Feliz (2007), de Paulo Caldas, seguiu a onda que tomou conta do cinema nacional na primeira década do século XXI<sup>23</sup>. Tratou numa perspectiva realista-social o drama da prostituição infantil no nordeste brasileiro. Utilizando-se, principalmente nos primeiros momentos da narrativa, de uma estética documental, Caldas tentou aliar a vida rural às dificuldades agrestes da menina que se transforma em mulher ao ser violada pelo próprio padrasto. Inicia seu caminho de prostituição e de deslocamento ao sair do interior de Pernambuco (Deserto Feliz é o nome de sua Cidade) para a Capital, Recife. Decidida e cônica dos prazeres e durezas da profissão do sexo, uma menina-mulher de apenas 15 anos vê, no Alemão, vermelho de tanto sol nas areias nordestinas, a possibilidade de dupla transformação. Sair dos limites de sua existência auto-percebida como medíocre e desbravar os mundos de além-mar. Casar, mudar-se de Recife, aprender outra língua, conhecer as belezas da vida a dois e, ao mesmo tempo, sentir-se inserida num mundo cheio de possibilidades.

<sup>22</sup> Personagem do romance de Clarice Lispector e do filme de Susana Amaral, “A Hora da Estrela”. Macabéa é uma nordestina que migra para São Paulo que morre vítima da velocidade e voracidade da hostil vida urbana que ela encontra diante de si.

<sup>23</sup> Vários outros filmes, com tratamentos e perspectivas político-estéticas bastante distintos abordaram o tema da prostituição. Dentre eles destaque: Anjos do Sol (2006) de Rudi Lagemann, Cêu de Suely (2006) de Karim Ainouz e Baixo das Bestas (2007) de Claudio de Assis.

O corpo infantil da atriz ajudou a reforçar a brutalidade precoce das experiências vividas por Jéssica enquanto estava vivendo com a família, apresentada como desajustada – pai ausente, mãe seca e árida como a própria terra do tatu que fora capturado pelo padraсто, este, descrito como totalmente selvagem, dominado por instintos animalescos, viris e brutais. A montagem da cena do estupro (efetivado pelo padraсто) foi realizada seguindo um registro visual subjetivo. Assim, partes isoladas dos corpos são vistas em primeiro plano, com iluminação fria e lente ligeiramente desfocada. O som da fúria lasciva desconforta. A cena como um todo fere a sensibilidade sem necessariamente ferir a visão. Deixa entrever uma indiferença, uma mistura de passividade e de exaustão da personagem Jéssica, que gera um imenso sentido de inocência roubada. O nordeste brasileiro de Caldas é impiedoso. No entanto, nesse sertão árido escondem-se veredas: as amigas, os sonhos, o príncipe *gringo*. Jéssica parece aproveitar de uma brisa (uma das poucas durante quase todo o filme) e consegue dinheiro fazendo sexo com caminhoneiros, agenciando assim sua saída do deserto subjetivo no qual se via imersa. Há uma longa tomada na qual nos aproximamos aos poucos da protagonista que, de costas para a câmara e cabelos ao vento, coloca nas mãos seu próprio destino. O filme lida com uma ambiguidade no tocante às cenas cujo objetivo seria explicar os motivos pelos quais Jessica se prostituiu, pois às vezes apresenta a protagonista em situação de extrema resignação e passividade, como se estivesse ali à espera de sua sina, semelhante à de tantas outras meninas pobres do nordeste: à espera que o turismo sexual mude sua vida. Noutras, a prostituição aparece como forma empreendedora, não um destino que desaba sobre sua cabeça, mas uma via possível e agenciável de mudar seu destino de pobreza e submissão<sup>24</sup>.

Zeze Mota<sup>25</sup> atua no filme representando a ambígua personagem da cafetina, a dona da casa que abriga outras tantas moças que se prostituem. As imagens da precariedade do trabalho sexual são exaus-

24 Essa questão da agência é um ponto de inflexão importante na literatura que estuda as migrações e o mercado do sexo. Teixeira, Flávia do Bonsucesso. L'Italia dei Divieti: entre o sonho de ser européia e o babado da prostituição. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 31, p. 275-308, abr. 2016; Piscitelli, A. Papeis, interesse e afeto, relacionamentos amorosos/sexuais e migração. P. 103-128. In: Arend (et.al). *Diásporas, mobilidades e migrações*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011.

25 Atriz brasileira famosa por interpretar no cinema a personagem de Chica da Silva.

tivas e portam o desejo de tornar nua e crua a realidade. Há uma cena grotesca que exacerba este ponto. A câmera capta sem filtros a barriga saliente de um turista idoso que desfruta da companhia de Jéssica. No contraplano vê-se o corpo jovem e fresco de Jéssica brincando, como se fosse uma criança, de tirar fotos. O conjunto cenográfico desta subtrama ajuda a criar o drama sentimentalista que faz com que o filme perca o rumo. O que percebemos é que a estética realista propositalmente adotada manipula uma paixão apelativa, ao gosto do melodrama. A questão sexual é pontuada a partir do melodrama porque de certa maneira essa estética permite repor uma visão abolicionista da relação entre prostituição e pobreza (Piscitelli, 2012).

Em meio a todo esse clima de desbravar as ranhuras da cidade grande e do submundo dos bares, chegamos à personagem Alemã Mark (Peter Ketnath). A sequência de planos a partir de sua entrada em cena é constrangedoramente clichê, sendo acompanhada de praia, bebidas, drogas e comentários vindos dos Alemães que demonstram medo e desprezo para com o *deserto de concreto* que eles veem espelhado nas meninas com quem tentam passar as horas, imersos em prazer e excessos. São turistas em busca de exotismo e autenticidade (Piscitelli, 2002). O deslocamento que fizeram até Recife é bem diferente dos outros deslocamentos tratados ao longo do filme. Por exemplo, em contraponto, uma das colegas de trabalho de Jéssica sentencia: *“Recife nem pra puta tá dando mais, vou-me embora pra Fortaleza”*. Deslocar-se parece ser o movimento crucial da sobrevivência.

Enquanto isso, após algumas noites de sexo e drogas, a relação entre Jéssica e Mark aos poucos ganha ares de namoro, curtição, o que a faz perder de vista a frieza do vínculo cliente/prostituta. Um corte seco e o cenário muda. Num ambiente gelado, marcado pelo silêncio e solidão, Jéssica anda novamente de costas para a câmera. A rotina alemã do novo casal cresce em meio ao tédio. Deslocada, à mercê de Mark, sem conseguir dominar a língua alemã, Jéssica vê esse novo mundo como um grande vazio sem sentido. Mark “pede-lhe” que não veja mais ninguém, em especial, que não se encontre com brasileiros. O fantasma do passado devasso de Jéssica, se antes o encantava, agora o atormenta. Para se proteger, praticamente faz dela uma prisioneira doméstica. Ele a vê comendo manga com as

mãos e a visão (expressa pelo seu olhar) é como se estivesse em um zoológico diante de um animal em extinção. Os modos incivilizados que presencia lhe dão a medida da distância cultural que impossibilita a relação. A tentativa de uma visão menos dicotômica e mais poética, ao mesmo tempo crua, faz com que o filme perca, em alguns momentos, o equilíbrio entre olhares e diversidades culturais. Mark transforma o desejo de entender a alteridade de Jéssica na vontade de posse e domesticação. Por sua vez, Jéssica aos poucos começa a entender o que se passa e a buscar linhas de fuga. Há uma vala imensa entre dois mundos que, apesar da tecnologia que os aproxima, mostram-se impermeáveis. A interrupção abrupta e fria da narrativa ganha tons quentes com a voz de Junio Barreto cantando *Rosa Amarela*<sup>26</sup>: “Ela não é ela. Tudo não passou de uma fantasia de carnaval”. Jéssica, muda e íntegra, percebe uma vez mais que está só. O filme termina em aberto, não sabemos se Jéssica consegue reinventar sua vida na Alemanha ou se volta para sua vida anterior em Recife. Pelos diálogos entre as colegas que se deram mal e voltaram, e pela tristeza do seu próprio olhar, fica sugerido que Jéssica é mais uma que não conseguiu realizar o *passing*<sup>27</sup> da fronteira que a colocava na condição de *prostituta brasileira* para a de *esposa* de um europeu. O afeto que domina a representação do caminhar da personagem está envolto em um profundo reconhecimento de que foi uma frustrada tentativa de reinvenção de si mesma.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que há de comum nos quatro filmes sobre travessias, fronteiras e injustiças? Eu diria que o mais relevante é a situação das personagens protagonistas, vivenciando as agruras da pessoa que vive *fora* do lugar de origem e de se sentirem, por isso, desterritorializadas geográfica e subjetivamente<sup>28</sup>. Essa situação as envolve numa busca

<sup>26</sup> Interpretação de Junio Barreto/ Letra Carlos Pena Filho/música Capiba. Disco Junio Barreto, Gravado no estúdio Terreiro do Passo, 2004. São Paulo.

<sup>27</sup> Noção que remete ao caráter performático da produção de subjetividade. Butler (1993) e (2004).

<sup>28</sup> Rogério Haesbaert (2001) argumenta que o conceito deleuziano de desterritorialização é melhor para pensar os espaços em movimento, no vir-a-ser, atentando para suas virtualidades (fronteiras em constante redefinição) e não apenas sua aparente fixidez. Isso levaria a questionar, em termos teóricos e políticos, o entendimento da relação global/local de maneira unilateral, ou seja, creditando à globalização a homogeneização ou o apagamento das diferenças espaço/temporais.

que parece sem sentido, mas que ao mesmo tempo revela um olhar diferente para o próprio lugar de onde se veio. O deslocamento surge como tentativa de fuga de um país percebido como aquele que não tem futuro. No Sul arcaico e miserável, seus personagens marginais, perdidos e sem perspectiva, também se desencantam com o Norte, cuja prosperidade lhes aparece inacessível. O sonho da migração como redenção, como estratégia de criação de outro mundo possível, fuga da fatalidade, desaba no meio ou no fim do caminho. As personagens andam sem saírem do lugar, querem voltar, mas o ponto de origem também se deslocou. O espaço como virtualidade (Relph, 1976), que dialoga com a questão do lugar e do sem lugar (fora de lugar) é um dos elementos partilhados pela filmografia aqui abordada.

A maioria das personagens não volta para casa. Paco (que morre na fronteira entre Portugal e Espanha), sua mãe (que nunca conseguiu retornar à sua terra natal na Espanha), Miguel (assassinado por contrabandistas), Alex (que segue em fuga) em *Terra Estrangeira*; Nonato e Marshall em *Olhos Azuis*; Paco em *Perdidos numa noite suja*. Jessica em *Deserto Feliz* e Tonho (*Perdidos*) são os únicos que supostamente assumem a vontade de voltar e terminam caminhando nessa direção. Distamos de Ulisses não só no espaço-tempo como também nas práticas de representação, na própria formação do nosso imaginário. Não há mais a epopeia como concretização e realização do trânsito, da aventura das conquistas e do retorno ao familiar e reconhecido. Marginais ou decadentes (no caso de Marshall), esses anti-heróis sinalizam a dolorosa aventura dos trânsitos culturais, a constituição da subjetividade nos (des)encontros, desastrosamente e forçosamente desenraizada, esvaziada de sentido.

A escolha dos filmes seguiu também o critério de ser uma ficção narrativa. Diferente do filme *Jean Charles*<sup>29</sup>, uma ficção baseada em uma história real, na qual já conhecíamos desde o início a morte da personagem principal, o destino das personagens nos filmes analisados poderia ser outro. Essa aparente liberdade da ficção que não se compromete com uma “história real” me leva a indagar: por que predominou essa visão desencantada da travessia e das mobilidades?

---

<sup>29</sup> Jean Charles, Direção de Henrique Goldman, Reino Unido/Brasil, 2009.

Embora a reflexão aqui proposta não provenha de uma amostragem quantitativa da filmografia brasileira sobre o tema, creio que se pode ainda assim pensar que a filmografia contemporânea (final do século XX e primeira década do XXI) tende a enfatizar a desigualdade, o estigma, o sofrimento como marca das aventuras migratórias voluntárias, não necessariamente uma escolha. O desencanto refere-se tanto ao que os aguarda no lado externo da fronteira, quanto ao que o próprio país de origem tem a oferecer àqueles que se sentem desconfortáveis, inquietos e ansiosos por uma vida diferente da que levam, e não veem ali uma fonte segura de auto-realização. Os deslocamentos são vistos como oportunidades de geração de rupturas culturais e subjetivas qualitativas, abrindo-se para novas possibilidades de modos de vida. No entanto, a solidão, o isolamento, a discriminação e a desvantagem na correlação de forças com o novo meio prevalecem como formas de descrição dos enfrentamentos advindos do movimento de cruzar fronteiras. Ao menos na filmografia examinada, a visível e reiterada maneira de expor os dramas das personagens certamente não constitui uma fonte de conhecimento, no sentido tradicional do termo. O que entendo ser possível abstrair neste diálogo com os filmes é pensar que o que eles produzem, no interior do campo estético-político da linguagem cinematográfica, não é uma mera informação, mas um modo de conhecer, modo de dar a ver situações e angústias que são pertinentes ao nosso próprio tempo.

Marc Ferro (2004) é um historiador atento às astúcias da ficção (literária ou cinematográfica) como produtora de conhecimento. Embora seja difícil para um cientista social ou historiador perceber que um filme tenha a capacidade de sintetizar e realizar uma determinada crítica social melhor do que muito texto analítico e informativo, é difícil negar que algumas obras de arte tenham esta força *explicativa*. A evidência do desencanto como mote narrativo sugere uma possível vetorização entre a sensibilidade artística do final do milênio com aquela que inaugurou o modernismo como crítico das maravilhas anunciadas do desenvolvimento urbano e tecnológico no século XIX. No entanto, reparo que há, na virada para o segundo milênio, uma intensificação na figuração do desencanto no século XXI, que parece ainda mais amargo e pouco problematizado.

Nas representações que trouxe para a reflexão, o futuro é obscuro não só porque não deu certo agora, mas também por ser incerto numa perspectiva maior do que a da política de Estado, dos desmandos do capital, da violência das cidades. Os filmes tentam mostrar que as idas e vindas não são apenas deslocamentos de corpos, objetos, subjetividades no tempo-espaço, mas desenraizamentos culturais, uma relativização forçada – viver no espaço alheio não necessariamente é uma escolha. Ganhos e perdas extrapolam intenções e projeções.

Nos termos aqui tratados, isso seria visível ao aproximarmos, numa lente de aumento, as duas personagens estrangeiras dos filmes *Olhos Azuis* (Marshall, o americano) e *Deserto Feliz* (Mark, o alemão). Ambos foram representados como *homens brancos do primeiro mundo*, apesar de um ser bem mais jovem do que o outro, o abuso do álcool e a visão entediada sobre a vida insinuam que não foram somente os seres imersos na barbárie e na miséria, os marginais e deslocados os que perderam o rumo, os que se ressentem da vida que levam. Se há algo que é partilhado entre esses mundos tão distintos é o descontentamento com a própria vida. O consumo do corpo alheio (as morenas gostosas), das praias e belezas do nordeste brasileiro, é tão frustrante e ilusório quanto o consumo do marido gringo, da bota (o pisante de Paco) e do casaco de inverno (de Jéssica), ou o carimbo no passaporte (de Nonato). A solidão e o desencanto não escapam ao horizonte nem dos do Sul, nem dos do Norte.

A iconografia que acompanha estas narrativas é muito clara a este respeito. No entanto, nem por isso essa situação os iguala. Pelo contrário, ao invés de elaborarem um discurso imagético da igualdade em termos de uma perspectiva sócio-econômica, os filmes sugerem essa igualdade do ponto de vista humanista. A transnacionalização das desigualdades e do consumismo como estética de vida afetam a condição humana de modo a incitar essas buscas de alteridade no exótico. Porém, como os próprios filmes apontam, o exótico é uma imagem fugidia, a promessa de felicidade tem curto prazo de validade, o saldo subjetivo é o desencanto.

Na filmografia contemporânea, essa condição pós-moderna dos fluxos e circulação de pessoas e objetos culturais parece incommodar as lentes. Assimilação, aculturação, ruptura com valores

tradicionais da terra natal, excentrização ou vitimização, nostalgia, todos estes tópicos encontram-se representados no cinema de modo geral, incluindo o Hollywoodiano. Alguns trazem o tom de denúncia, como o belo documentário de Brahim Fritah, *La Femme Seule* (2005), outros fazem a construção do herói sobrevivente. Há ainda os que trazem o que os estudos fílmicos contemporâneos denominaram de *Diasporic Gaze*, no qual cineastas que vivem na diáspora criam um olhar sobre suas subjetividades, mantendo o tom de denúncia dos horrores da experiência pós-colonial<sup>30</sup>, elaborando uma dimensão bem mais coletiva dos deslocamentos do que na perspectiva de uma saga individual.

Por fim, o objetivo desta reflexão não foi o de contrastar realidade e representação, buscando ver quais filmes se aproximam *mais* ou *menos* da realidade (Stam:2003;302-304). O intento foi de indicar como uma dada filmografia tem recriado uma visão de realidade e manipulado estereótipos tanto sobre os próprios brasileiros no Brasil ou os *brazucas* que vivem fora, mobilizando um repertório imaginário (estereotipado ou não) para descrever alteridades e indagar a realidade social.

## REFERÊNCIAS

- BERNARDET, J. C. *Brasil em Tempo de cinema: ensaio sobre o cinema Brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BENTES, I. *Terra de fome e sonho*. Labcom, 2002. Disponível em <www.bocc.ubi.pt>.
- \_\_\_\_\_. *Cosmética da fome marca cinema do país*. *Jornal do Brasil*, 10 de julho de 2001. Disponível em <jbonline.terra.com.Br>

---

30 Há uma importante bibliografia que aborda as novas práticas cinematográficas: An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking, Por Hamid Naficy. Princeton University Press. 2001; Foster, G. Audrey. *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: decolonizing the gaze, locating subjectivity*. Carbondale: Southern Illinois. University Press. 1997; Martin, M. (org). *Cinemas of the Black Diaspora: diversity, dependence and oppositionality*. Detroit. Wayne State University Press, 1995; Braziel, J. E and Mannur, Anita. *Nation, Theorizing Diaspora. A reader*. Blackwell Publishing LTDA. United Kingdom. 2003.

- BUTLER, J. *Bodies that Matter. On Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- FELIPE, M. A. *O primado do Nordeste na cinematografia brasileira*. Disponível em: <www.dhnet.org.br>.
- FONSECA, R. O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro. *Revista de Cinema*. São Paulo: Krahô, Set. de 2003, p.26-28.
- GUATTARI, E e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes,1996.
- GUNZ, S. Immanence and Deterritorialization. The Philosophy of Gilles Deleuze and Felix Guattari. *Revista Paideia*, s/d. (www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContGunz.htm)
- HAESBAERT, R. O mito da desterritorialização e as “regiões-rede”. Anais do 5º Congresso Brasileiro de Geógrafos. Curitiba: AGB, p.206-214.1997.
- \_\_\_\_\_. *Des-territorialização e identidade: a rede “gaúcha” no Nordeste*. Niterói: EdUFF. 2001.
- HAROCHE, C. *A Condição Sensível*. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2008.
- HARVEY, D. *A condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola.1992.
- HAUG, W. F. *Crítica da Estética da Mercadoria*, São Paulo: Unesp, 1997.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo - A lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo - um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PISCITELLI, A. *Exotismo e Autenticidade. Relatos de Viajantes à procura de Sexo*. Cadernos Pagu, nº 19, pp: 195-231, 2002.
- RELPH, E. *Place and Placelessness*. London: Sage Publications, (1976) 2015.
- RICHARDSON, M. *Otherness in Hollywood Cinema*. New York/London: Continuum, 2010.
- SCHRADER, P. *Schrader on Schrader and Other Writings*. Faber & Faber; New Edition. 1990.