

Cinema da Feminização dos Fluxos na Mobilidade Recente: Transições Migratórias, identidades de Gênero e a Abordagem da Distancialidade

Rafael Tassi Teixeira¹

Resumo: O cinema ‘migratório’ tem tido especial atenção sobre como os deslocamentos agem com grande poder de influência sobre a esfera das estruturas e dos laços psicossocioafetivos, causando impacto na capacidade de reorganização da identidade e na forma de amparo regular dos âmbitos psicológicos individuais. As transições migratórias, como importantes *life events*, podem ser dolorosamente vividas como trauma, reduzindo o preparo emocional e a organização psicológica do sistema cultural. As ‘desraízes’ da situação de mobilidade forçada, abalam estruturalmente as percepções subjetivas, tornando as experiências de deslocamento potencialmente problemáticas para os sujeitos e envolvidos nas migrações. O artigo pretende explorar como essas questões são entendidas a partir da análise cinematográfica entre a migração feminina e as dialéticas de gênero, observando a percepção das subjetividades femininas expostas no que convencionamos chamar de *cinema da alteridade peregrina*. Nesse sentido, o trabalho pretende produzir possibilidades de análises fílmicas sobre a construção cinematográfica contemporânea a partir das noções concorrentes ao feminino e ao gênero através de leituras fílmicas exemplificadas em dois filmes com o tema, *Princesas* (2005) e *Ilegal* (2010), posteriores a década de 1990, quando o cinema passa mais frontalmente a incorporar a dimensão sociológica atual sobre a imagem das mulheres migrantes nos deslocamentos de população.

Palavras-chave: mulheres imigrantes no cinema, semânticas fílmicas migratórias, políticas de migração e imagem de fluxos de pessoas.

Os processos cinematográficos construídos a partir de consciências fílmicas dirigidas ao aumento da percepção da subjetividade das mulheres em deslocamento, tem sido, como ressalta Ezra (2005), a condição contemporânea de um olhar tentativamente mais substantivo para a percepção dos fluxos como crescentemente femininos, heterogêneos, desigualmente territoriais na captação e na ocupação na sociedade de partida e de aderência, bem como em uma juventude sem precedentes de tais mobilidades (Bañón, 2007; Portes, 2010; Checa y Olmos, 2008; etc.). O incremento das mulheres como força de trabalho, e, não apenas, como acompanhamento posterior aos homens no processo de deslocamento, dentro do cinema mundial, vem demonstrando certa inscrição das subjetividades femininas, sobretudo, a partir dos cinemas ‘migratórios’ (Newman, 2010) da década de 1990².

¹Doutor em Sociologia pela Universidade Complutense de Madrid (2004). Professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da UTP/PR e Professor Adjunto da FAP (Sociologia da Arte e Estudos Culturais). 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. rafatassiteixeira@hotmail.com

² As diferentes cinematografias da década de 1990, pela expansão teórica-programática das discussões sobre a aceleração dos processos migratórios nessa década (Sassen, 2010), são mais sensíveis a percepção dos gêneros e

Não obstante, como aponta Nash (2005), a persistência de uma noção referencialmente masculina do fenômeno migratório, sobretudo nos meios de comunicação, ainda dificulta, enormemente, a mudança de paradigma de agentes passivas a condutoras de processos de mobilidade transterritorial. A premissa das subjetividades preferencialmente masculinas tende, como discorre a autora, a aumentar o teor de invisibilidade programática da percepção da mulher imigrante, deslocando-a para um tratamento discriminatório³. Como caso exemplar, o tratamento midiático e boa parte da literatura das décadas de 1970-1980 (Portes, 2004) disseminaram prejuízos de condições sobre a imigração feminina e a entenderam como estabelecidas dentro de movimentos mais amplos dos processos de mobilidade territorial.

Grande parte da literatura sociológica considerada clássica sobre os deslocamentos humanos (Ribas, 2004) sedimenta essa percepção ao deixar de lado a realidade das mulheres imigrantes como sujeitos também ativos dos fluxos. E, mesmo atualmente, é comparativamente ainda difícil sair da imagem dos migrantes mundiais como um caudal substantivamente masculino, feito de jovens solteiros, trabalhadores que a única força de expressão o corpo é a braçalidade, com baixo nível educacional, sem vínculos familiares impeditivos e sem intenção de retorno. Como aponta Ribas (2004), o peso desproporcional dessas análises estabelecidas em um perfil muito menos abrangente do que se suporia, conseguiu, por muitas décadas, impedir que a literatura sócio-antropológica relacionada aos fluxos de pessoas inscrevesse condizentemente o papel de destaque interpretado pelas mulheres imigrantes, não apenas como agentes secundárias, mas como impulsoras e cabeças, muitas vezes, de tais deslocamentos.

Por seu lado, boa parte do cinema diaspórico (Krista, 2013) é pioneiro em romper com essas caracterizações, sensivelmente, ao promover análises mais profundas e sentidamente abertas ao papel da mulher como catalisadora de determinada agência nos fluxos de pessoas. Como ressalta Monterde (2008), a emigração feminina se realiza normalmente dentro de uma condição familiar prévia e preponderante, mas o cinema diaspórico rompe o paradigma midiático ao explorar o feminino como “um dos grandes temas do cinema migratório” (Monterde, 2008: 195). Nesse aspecto, o destaque ao âmbito recursivo do feminino é bem desenvolvido pelas mulheres diretoras, muitas delas filhas de imigrantes, na França, na Alemanha e na Inglaterra, principalmente. Esse desenvolvimento temático se dará em associação com outros

a temática das mulheres imigrantes no cinema, como aponta Monterde (2008). Contudo, essa incorporação é desigual no cinema de cunho mais hegemônico e apenas parcialmente admitem o que a literatura sociológica demonstra (Nash, 2005; Nair, 2007; Portes, 2010; Sassen, 2013; etc.).

(reagrupamento familiar, racismo, ilegalidade, prostituição, etc.), mas encarna exemplarmente um dos grandes avanços de compreensão representacional em diferentes cinematografias ao querer-se ocupar com as características subjetivas das dimensões femininas, quando a realidade dos meios de comunicação e grande parte da literatura especializada apenas modicamente dispõe um tratamento frontal sobre o fenômeno⁴.

A feminização da imigração é uma característica que tem agudizado as experiências migratórias contemporâneas. A inserção em trabalhos precários, a falta de regularização e marginalidade se manifestam em associação ao jogo visibilidade-invisibilidade e a um imaginário social que reforça o estigma social negativo. A triple discriminação (Nash, 2005) se torna acentuada porque, em relação a classe, gênero e etnia, a posição feminina ocupa um lugar descentral na avaliação social, medida pelas condições instáveis e pelo amplo desprestígio das portadoras da diferença quando ela se concentra no âmago das representações. O peso proporcional das discussões sobre classe, gênero e religiosidade tende a ser elevado porque a integração dificilmente interroga algo além de uma domesticabilidade fora dessas instâncias. Ao mesmo tempo, a pregnância do corpo feminino, habitado e sodomizado-o pela possessão da diferença submergida naquilo que se tem de menos anulável e mais audível: a carnalidade pretendida.

Os subtextos cinematográficos, como apontam Shoat e Stam (2002), circundam essas relações e caracterizam, ora pragmatizando ora simplificando as políticas de representações estabelecidas para a figura feminina na história das mulheres no cinema (Petro, 2001). No caso do cinema transcultural, a condição da ilegalidade adere-se a premência dessas questões nuclearizando ainda mais a luta contra os preconceitos, mas não simplesmente dicotomizando imaginários-realismos, e sim pensando o jogo das representações dentro de esferas de relações que pensam estruturalmente por parâmetros humanistas ao pressionar estereótipos (entre eles, o cinema “realista”).

As várias “ficções filmicas” (Shoat e Stam, 2002) privilegiam-se de imaginários representacionais forjados na convencionalidade narrativa ou na decupagem ‘realista’ dos grupos

³ Os discursos midiáticos, e o cinema majoritário que se insere nessa lógica, tendem a relativizar a importância do feminino como motor da mobilidade. Quando o incorpora, ata-o com determinados nichos (prostituição, trabalho doméstico, etc.), vendo apenas periféricamente o volume e a diversidade dos fluxos.

⁴ No caso do cinema, filmes significativos, como *Un Amour a Paris* (M. Alouache, 1988), *Bhaji on the Beach* (G. Chadha, 1993), *Estrella del Sur* (L. Nieto, 2002), *El Abrazo Partido* (D. Burman, 2004), *Ghost* (N. Broomfield, 2006) e *Nina's Heavenly Delights* (P. Parmar, 2006), exploram as representações femininas, até certo ponto, descoladas da visão sentidamente econômica-jurídica-masculina dos processos de deslocamento. Tendo seus antecedentes desde *A nous deux France* (D. Ecaré, 1969), a visão das mulheres como agentes migratórias é importante para desconstruir paradigmas sociológicos que desubjetizam o papel de emancipadoras.

étnicos e das comunidades culturais. As subjetividades diaspóricas do cinema transcultural, quando adereçam os constructos das expectativas das convenções femininas, escapam da vitimização e apontam a multiplicidade das narrativas dentro de uma linguagem de justiça social, com a correlação cidadania-política, e a possibilidade de desconstruir qual é o marcador unitário da validação, questionando-o ou caricaturizando-o: classe social, língua, etnia, etc.⁵

Princesas (2005) e *Illegal* (2010) tratam da incapacidade das sociedades receptoras e do próprio Estado em compreender demandas e diferenças em um momento em que os Direitos Humanos como marco diacrítico das políticas de pertencimento e acolhida (Massey, 1998) tem sido amplamente debatidos e indicados em Políticas Públicas para a construção crescente de práticas de consenso na emergência do reconhecimento das diversidades culturais. Os reclamos das culturas minoritárias, as relações assimétricas de gênero, cidadania, pertencimentos individuais e pertencimentos grupais, no entanto, passam normalmente a margem dos meios de comunicação e, no caso do cinema, surgem como ‘lutas por reconhecimento’ (Shoat e Stam, 2002) que ainda precisam de sensibilizações positivas e tratamento menos tóxico para que as concursividades fílmico-midiáticas consigam, fora do cinema ‘transcultural’ (McDougall, 1998) e ‘diaspórico’ (Nacify, 2001) encontrar maior capacidade de ressonância nas sociedades globais.

Perceptividades Hispano-Latinas em *Princesas* (2005)

Princesas (Fernando León de Aranoa, 2005) é um filme interessante para entender os fluxos migratórios contemporâneos e a imagem do regime de trabalho estabelecido em um “triplo preconceito” (Nash, 2005), associado comumente a representação das figuras femininas⁶. Indicada a vários Prêmios Goya e ganhadora de atriz (Candela Peña) e atriz revelação (Micaela Nevárez), o filme centraliza-se na composição da história de duas prostitutas, Caye, espanhola e Zulema, imigrante de origem dominicana, que enfrentam o exigente cotidiano da profissão e paulatinamente vão se tornando amigas, pese a tensão e o preconceito entre o coletivo de prostitutas espanholas e imigrantes em um bairro madrileno. O argumento principal veicula certo alinhamento com um cinema-social prototipicamente europeu, em um cineasta, Fernando León de Aranoa, que trabalha exemplarmente temas-denúncias, com certa proximidade com o cinema de Kean Loach, por exemplo⁷.

⁵ Aquilo que Shoat e Stam (2002) chamam de “provocativa inversão simbólica das expectativas convencionais”.

⁶ “Penosos, Perigosos e Precários” (Nash, 2005).

⁷ Fernando León de Aranoa (Madri, 1968), dirigiu filmes com base temática de relevância social no âmbito hispânico contemporâneo, sem deixar de lado o fator humano e o domínio narrativo em filmes como “*Barrio*”

A imigração antilhana, associada às mulheres, não obstante, não é inédita no cinema espanhol⁸. Mas o triplo efeito dos trabalhos em que são conduzidas, “precários, penosos e perigosos”, revela-se como tema capital a partir da segunda metade dos 1990 (Monterde, 2008). As características principais processam os efeitos dos problemas adaptativos e a condição marginal das imigrantes prostitutas, tendo que lidar com a inserção mitológica (sensualidade caribenha) e a integração forçosamente estabelecida por um tratamento assimétrico discriminatório: nesse caso, a partilha de uma comunidade lingüística, geopolítica e histórica não relativiza a duração do preconceito, mas, ao contrário, tende a reforçar o domínio negativo impondo uma delimitação muito específica para as imigradas.

A cinematografia espanhola (Santaolalla, 2005) dirige-se ao tema da imigração feminina transnacional como apêndice crítico da sociedade no momento mais intensivamente negativo, pelos meios de comunicação, da admissão de coletividades migratórias (segunda metade dos 1990). O caso trágico da imigrante latino-americana, Lucrécia Pérez, assassinada em 1992, por um grupo de racistas, e os acontecimentos da localidade de *El Elijo*, em 2000, com uma sucessiva onda de ataques racistas contra imigrantes agricultores marroquinos depois da morte de uma espanhola, repercutem com a criação das primeiras metáforas da imagem social da imigração estrangeira na Espanha de amplo crescimento econômico na década de 1990.

Princesas (F. Aranoa, 2005), nesse sentido, também não rompe com essa estrutura e, de certo modo, ainda inscreve o imaginário de admissão na visão etnocêntrica: a protagonista secundária, Zulema, objetifica a mitologia de origem na mistificação da sensualidade latino-americana, pois é mais alta e de uma beleza mais impactante que a protagonista espanhola. Mas o filme verte-se sobre o tratamento temático da imigração e os problemas de interpretação negativa ao construir seu argumento central na história da amizade entre uma prostituta espanhola e outra antilhana, a partir da dificuldade do ofício em um bairro periférico de Madri. A natureza híbrida entre filme social e com apelo narrativo próximo ao cinema comercial, mistifica e também desconstrói paradigmas clássicos associados aos processos migratórios. A imigração é vista como diligência de efeitos programáticos não esperados que tem que, a força do regime de incorporação sentidamente negativo, lidar com sucessivos signos metaforizados como impeditivos.

(1998), “*Los Lunes al Sol*” (2002) e, posteriormente, *Amador* (2010). Este último, novamente com uma imigrante feminina como protagonista central.

⁸ Em personagens secundários, encontramos protagonistas cubanas em *Laberinto de Pasiones* (P. Almodóvar, 1982) e a exilada cubana em *Los Hijos Del Viento* (Fernando Merinero, 1995), por exemplo.

O imigrante como portador da cultura da suspeita, passa ao cinema em um processo de adoção de uma retórica de fronteira, muito semelhante a nomenclatura norte-americana (Bañón, 2007), com termos que acabam sempre implicando uma ideia de desordem e precipitação⁹. Lidados como inadaptáveis-indesejáveis, dentro do binômio imigração-delinquência, aparecem como carga social e ontologicamente vestidos da dificuldade de conseguir penetrar mais isonomicamente na realidade social da sociedade de hospedagem. No caso de *Princesas*, a correlação é explicitada pela dificuldade de Zulema conseguir descodificar as mitografias que se inscrevem na própria pele, receptora da imagem preconceituosa da migração. A sensualidade caribenha se portabiliza na interpretação sinedóquica que o filme, de certa forma, também parcialmente se alinha, pois não consegue se desfazer de certo *costumbrismo* caracteriológico ao representar a vida das duas prostitutas como ensejadas dentro da articulação paisagem receptora - imaginário da discursividade xenofóbica. Essa apresentação incorporativa tende a fantasiar certo modelo de solidariedade autóctona dentro de um universo que é sentidamente impeditivo e judicialista.

Mas o filme dá um lugar interessante à discussão da noção de identidade por que apresenta o contrato migratório como o empoderamento de uma situação de crise. A protagonista espanhola tem mais dificuldade em expor o trabalho como prostituta à família e progressivamente opta por reconhecer a necessidade de se aproximar da protagonista caribenha. O filme não deixa de subsidiar essa relação de disponibilidade para a alteridade como a melhor maneira de estabelecer uma melhor ontologia da escuta preparatória a incorporação de subjetividades. Nesse sentido, é um acerto que *Princesas* projete uma metodologia, em que pese a pouco profunda densidade do questionamento das identidades hipersensualizadas, cuja base referencial seja as estesias possíveis como dialética do reconhecimento de um preconceito que atinge a todos, mas que se capilariza mais nas prostitutas e ainda mais nas mulheres imigrantes. O episódio em que o filme retrata Zulema tendo que se relacionar com um falso agente migratório, que lhe conseguiria uma carta de admissão, explora bem a precariedade do sistema de residência e a portabilidade negativa do latino-americanismo, reconhecido apenas quando a corporeidade é acionada. Não obstante, a temática da subjetividade é explicada com ênfase em certa essencialidade, reforçando a ideia de representação como um constructo que prolifera menos as ambigüidades e diminui a possibilidade de reflexões menos monodicamente estabelecidas nos processos de fluxo de pessoas. Mas, ao contrário do que pode ser observado ao

⁹ Por exemplo, a recorrência de advérbios e substantivos que denotam uma imagem de descontrole, “ya somos”, “avalancha”, “marea”, “aluvión”, e de terminologias importadas de outros contextos, “wet backs”, “sin papeles”.

longo da maioria dos filmes comerciais sobre o tema, *Princesas* trata da recuperação psicológica como momento disponível e suficiente para a prática da convivência adaptável. O filme focaliza os processos migratórios como tela de fundo para discutir a dificuldade da inscrição de sujeitos marginais em locais impeditivos, penetrados apenas através do corpo como sensualística condicionante a lógica da mobilidade social.

Nesse sentido, a amizade entre as protagonistas é a própria temática da subversão dessa lógica ao estabelecer uma alteridade mais otimista e incorporativa, em uma reciprocidade (Van Liew, 2012) como fotograma vívido para a emergência de novos encontros, estesias e afetos. O filme potencializa essa forma final de (re)admissão sem escapar de certa mitologização das relações pessoais, como a saída para a designação negativa disposta nos fluxos de pessoas. Sem desinstalar-se de um imaginário dualístico dos coletivos retratados (prostitutas nativas x estrangeiras), a tematização é interessante porque comenta a história dos princípios e a base sentidamente negativa da espera da alteridade. A protagonista espanhola, Cayetana, junto às amigas em um salão de beleza em um bairro periférico da capital espanhola, inicialmente notifica essa abstração ao dar seqüência a uma série de olhares e falas baseados no ressentimento e na disputa pelo território de atuação. O eixo central do filme se conhece quando a imagem da vinculação negativa é desfeita pela perspectiva das espacialidades ressurgentes em que a efetiva participação somente se dá no jogo de pequenas e vividas interrelações da cidade vestida de um imaginário social visitado pela lógica da narrativa da dimensão da aceitabilidade. Cayetana é exposta como questionadora da superfície dos ressentimentos e da noção de disputa de afetos e territórios. Mesmo assim, seu personagem pode ser lido com certa dissecação ao primar por um olhar vitimista e passivo das migrações, elementos que o filme de León de Aranoa também pode ser apontado. Mas a dinâmica substancial de *Princesas* trata de uma interculturalidade que é a última saída para a descriptografia dos preconceitos associados aos imigrantes. O teor político dessa mensagem está bem estabelecido no filme, que reflete essa universalidade na leitura da potencialidade comunicativa como abrangência cênica, espaço intersticial de si mesmo, da realidade da vida cotidiana. Ou seja, a interface da disponibilidade que urge como um reposicionamento dos olhares como ações eficazes de garantia de demandas sociais e subjetivas.

A pele dessa mensagem está no repertório crível das correlações entre os corpos sensualísticos das mulheres imigrantes e a “atração e o receio” (Van Liew, 2012) que as espanholas sentem pelas estrangeiras. Cayetana personaliza essa interação ao fixar-se no âmbito da necessidade de projetar no próprio corpo a voragem da alteridade vista nas imigrantes: sonha com ‘aumentar os seios’ e ter a aparência de volúpia das caribenhas. A experiência intercultural,

portanto, é a base dialética que compõe esse novo regime de reconhecimento afetivo. Quando, após um problema com um cliente mútuo, Cayetana percebe que Zulema teve um gesto de solidariedade ao deixar o montante de dinheiro para a futura amiga, a amizade se torna a via aberta para a reflexão e o compartilhamento dos cotidianos sociais que são dissecados pela vontade de conhecimento mútuo. A capacidade profundamente comunicacional das protagonistas, a partir desse episódio, assinala uma série de questões sobre as hegemonias e as assimetrias dos processos migratórios atuais. Conforme apresentado no filme, a ética intercultural exposta pelas protagonistas supera a construção multiculturalista por privilegiar uma dinâmica sempre simultânea e indivizória da relação, que está estruturada na interface profunda entre o ser e o outro, a análise de sua espera e a disposição para sua (re)confeção.

O filme pragmatiza essa construção ao promover uma leitura visual da alteridade condicionada à resposta da inclusão subjetiva da identificação. O elemento mais importante é a percepção de que os projetos de vida se interseccionam na construção plural de uma mesma cidadania, crispada pela falta de reconhecimento social e pela precariedade da posição dos discursos. O filme sugere que o pensamento intercultural é a base da vivência comunitária sem passar pelo pensamento da nacionalidade. Nesse sentido, a concepção de Lucas (2003) sobre a perspectiva da cidadania anclada não na nacionalidade, mas no tema da residência, surge como um elemento vital na construção diegética. Zulema tem que negociar com um cliente abusador, que lhe promete visto de permanência no país e que abusa da condição da ilegalidade. A diacrítica do pertencimento e a dificuldade de encontrar maior solvência no processo migratório aponta para o problema da errância e da mutabilidade como estágios longos que as mulheres imigrantes não conseguem transpassar. A coisificação da diferença, lida na sensualística *pele-locus* caribenho, exterioriza essa indefinição por perpetuar a incapacidade de desviar-se do potencial negativo da incorporação. Apenas como prostituta, apenas acionando a mitologização da diferença, Zulema consegue penetrar no horizonte social da sociedade de hospedagem. A força dessa condição nodal de marginalidade gera descentramento, e acaba dissolvendo a regularidade psíquica e sublimando a capacidade nutricional do efeito positivo da mudança de país. A passividade e a melancolia, contrastivamente, acaba se instaurando na protagonista espanhola, sem forças e sem apoio familiar para enfrentar o preconceito de gênero e laboral. Zulema, não obstante, tem mais condições de enfrentar o problema do trabalho visto como degradante porque condiciona o processo migratório e a objetização negativa ao esforço para conseguir juntar dinheiro suficiente para enviar dinheiro ao país de origem, auxiliando os familiares.

Outra imagem narrativa interessante de *Princesas* é o trabalhar da dinâmica da possibilidade da (des)identificação parcial que atravessa a protagonista espanhola, apoiando-se na figura da dominicana, mais forte subjetivamente, para conseguir reverter a queixa expressa de crise de confiança e dificuldade para conseguir diminuir a melancolia, estabelecidas como desestruturação parcial da normalidade psíquica relacionada a uma condição à deriva, inerte, sem poder contar a família a profissão exercida¹⁰.

Uma sociedade que passa a ser vista nuclearmente na cena final, quando se destapam os signos dos processos globalizatórios demarcados entre extraterritorialidade de alguns e territorialismos de múltiplos. A capacidade de ressonância dessa visão transnacional do regime de deslocamento de pessoas, inscreve-se na esfera do enredamento de subjetividades, que a estrutura fílmica sintetiza ao priorizar uma discussão baseada na aproximação mútua e irrestrita das personagens. *Princesas* parcializa essas disseções em uma aproximação linear dentro do escopo do cinema de grande público, mas se compromete a falar da imigração feminina extra-comunitária a partir de polaridades externas e também internas. Segundo Van Liew (2012), a característica mais marcante do filme está na linha separatória entre as parcialidades representacionais e os esquemas de significação que são acionados quando os imigrantes se deslocam em um contexto mundial de aceleração dos deslocamentos (Sassen, 2010). Fenômeno estrutural desde sempre (Guibernau e Rex, 2005), os processos migratórios intensificam sua forma transnacional na contemporaneidade mundial, com a participação feminina crescente e novo pilar dos trânsitos entre sociedades. O filme de León de Aranoa assinala, como fim de uma jactância indômita, um preconceito ainda mais selvagem do que aquele visto na pele, porque instaurado dentro de si mesmo, porque sem o reconhecimento do poder terapêutico da diferença e da mobilidade, nos múltiplos sentidos, fortuitos e imprevisíveis, e por isso mesmo intensos e belos, da correlação, entre situações de origem e motivações de espera, que separam, espacialmente, e unificam, mentalmente, as duas protagonistas.

Gênero, Identidade e Cidadania Negativa em *Illegal* (2010)

Dirigido por Olivier Masset-Depasse, a co-produção entre Bélgica-Luxemburgo e França¹¹, surgida no ano de 2010, mostra uma temática importante nos fenômenos migratórios transnacionais: a necessidade de (des) identificação parcial\total para possibilitar a apropriação

¹⁰ É curioso como, na segunda metragem da película, Cayetana se deixe paulatinamente passar por um processo transformatório da identidade ao aceitar que Zulema modifique seu estilo de cabelo, etnicizando-o afro-americanamente.

¹¹ Prêmio SACD na Quinzena dos Realizadores em Cannes 2010.

de uma anonimidade que dá o recurso necessário momentâneo ao estancamento do processo de expulsão internacional. O filme é importante porque, além de retratar o percurso jurídico-prisional de uma imigrante russa no contexto da União Européia, reflete sobre questões de gênero, etnicidade e maternidade desde o ponto de vista da subjetividade impedida e portabilizada a partir da crítica ao binarismo *papeles-sin papeles*, que demarcam os processos de judicialização de coletivos, no cenário internacional contemporâneo.

Os processos de hospedagem dos sujeitos transnacionais analisados a partir do discurso fílmico, procuram caracterizar, desde o ponto de vista de uma imigrante ‘ilegal’ inserida no contexto social e adaptada a sociedade de abrangência, como são articulados as discussões das cidadanias exclusivas e como os Direitos Humanos são periferizados quando as representações simbólicas que abastecem os conteúdos formativos político-judiciais das sociedades européias imperam desde uma perspectiva impeditiva e pouco pluralista da alteridade. Tendo como narrativa fílmica o acompanhamento da história de Tania, uma imigrante do Leste Europeu que, junto com seu filho Ivan, de quatorze anos, mora ‘ilegalmente’ na Bélgica há oito anos, o filme aponta criticamente o exercício da crescente anulação pessoal a que passam os imigrantes e a marginalidade da condição de fazer (socialmente) parte de uma sociedade em que a inserção cidadã é apenas parcial ou secundariamente possibilitada.

A construção narrativa é interessante para se pensar os processos de deslocamentos dos sujeitos das migrações porque descreve o drama de Tania ao ter que viver em contínuo estado de alerta quanto à vigília policial, condição limítrofe até o momento em que é presa e levada a um centro de detenção, separada do filho e impedida de ver a criança. Retrata a tentativa de busca de uma maior possibilidade (refúgio) como resposta migratória para que a protagonista consiga encontrar alguma possibilidade de seguir vivendo no país de hospedagem com o filho, sem ter que regressar a sociedade de partida. Boa parte da metragem se passa na tensão entre a pressão jurídico-policial para que Tania declare seus dados pessoais (sem um nome, ela não pode ser legalmente deportada) e a possibilidade de conseguir uma carta de residência pelo limbo legal em que crescentemente se encontra. A espera pela condição de refugiada é tensa e a história se mostra mais aguda, com o passar dos dias, porque Tania necessita ver o filho, sem contar nada da sua situação, ao mesmo tempo em que se preocupa com a tutela e o desenvolvimento dele. As séries de tentativas e ameaças de expulsão do país, progressivamente, vão minando a

regularidade do seu quadro psíquico e o drama da protagonista aumenta com o decorrer do filme¹².

Ilegal abre, nessa perspectiva, um olhar sobre os processos migratórios desde a visão feminina, remetendo o universo da protagonista e a relação delicada com o filho. Mãe provavelmente solteira, tendo que conduzir, paralelamente, o sustento de Ivan e a exploração imobiliária, o trabalho precário e a dificuldade em se sentir participativa na sociedade de recepção, Tania tem uma existência ainda mais tensa pelo medo de ser deportada. Os minutos iniciais focalizam essa tensão ao inscreverem o filme em uma narrativa que, concentrada nos olhos da protagonista feminina, mostra a série de carências e a situação de liminaridade a que são lançados os imigrantes, com o acréscimo negativo, no caso de Tania, de ser mulher e mãe sozinha em um país em que vive na condição da ilegalidade limítrofe.

O marco crescente da pluralidade dos exercícios dos direitos e a penetração das pautas multiculturalistas, podem ser vistas na estrutura fílmica, que problematiza a polaridade ‘legal’-‘ilegal’, no âmbito de um questionamento sobre porque da (in) sensibilidade necessariamente jurídica na incorporação de pessoas. *Ilegal* explora essa conformação ao levar o tratamento do tema diaspórico na perspectiva que desenvolve Kymlicka (1996), lendo a identidade como forma de diacrítica da mensagem da judicialização de pessoas. O filme elabora uma paisagem de imutabilidade cidadã e o problema da incapacidade crítica da sociedade de recepção, fundamentalmente amparada na própria tendência de demarcar narrativas coletivas sobre as questões migratórias sem tomar conta que os aspectos políticos, econômicos e territoriais que envolvem a discussão sobre os pertencimentos devem ser extensíveis e condizentes as pluralidades dos Direitos Humanos, em uma perspectiva que ultrapasse a patrimonialização constante das identidades étnicas. A experiência da alteridade observa em *Ilegal* dispõe o quão difíceis se mostram as administrações das lógicas nacionais, que esquecem de contemplar o pluralismo identitário das subjetividades em trânsito.

Sem capacidade intervencionista e propositiva, muitas vezes, a incomensurabilidade das políticas de Estado para a promoção real dos Direitos Humanos, acabam perpetuando as estruturas da desigualdade e os equívocos analíticos da geografia da pertença com a pretensão da exclusividade nacional. O filme de Olivier Masset-Depasse explora como as dimensões essencializadas da percepção dos fluxos de pessoas instam as demandas jurídicas como

¹² A cena em que Tania, no limite do desespero, se contrai de dor é emblemática de sua situação permanentemente instável: “o quanto é necessário (quantas humilhações) para que vocês percebam que não há possibilidade de retorno...”.

sobredeterminações que dão continuidade as assimetrias sociais sem resposta a heterogeneidade formativa e crescente das populações. Tania leva até o fim a condição da ilegalidade porque é a única maneira, paradoxalmente, de conseguir não ser deportada do país de acolhimento. Nesse aspecto, a problemática entre o direito de livre circulação e a forma mais judicial da integração de pessoas, surge no filme como uma consequência ampla de um debate sobre a extensão de um sistema de proteção através de uma maior consciência jurídica plural e sensivelmente assimétrica dos direitos sob a proteção legal em que um Estado demarca a cidadania restrita ao território. Origem dessa condição limítrofe é a lógica sobre os significados importantes das categorias simbólicas do pertencimento, vistos como uma incapacidade em estabelecer a dupla defesa que menciona Wiewiorka (2005) no caso das pluralidades étnicas: igualdade civil e diversidade cultural. A ênfase na importância da interculturalidade dos processos de reconhecimento, vistos como subcrítica no filme de Olivier Masset-Depasse, ampara-se na possibilidade de estabelecer uma visão dos Direitos Humanos como materializantes do caráter dinâmico e flutuante das associações culturais. A questão problematizada menos em termos simbólico-sociais que jurídico-legalistas, descreve o prolongamento significativo da importância das dinâmicas da escolha para a participação coletivamente articulada sobre a extensão dos direitos, que devem ser pensados a partir do princípio de livre afiliação por parte das pessoas que se deslocam.

O filme de Olivier Masset-Depasse tem a vantagem de propor uma estrutura fílmica que desenvolve estas questões a partir da inobservância das Políticas Públicas no que diz respeito à integração dos imigrantes e, na construção dramática, a perspectiva da judicialização da protagonista. *Ilegal* trabalha sempre com a possibilidade de pensar os processos de subjetivação como obstruídos quando a regularidade psíquica é comprometida (a mãe que precisa deixar o filho) no ato de negociação com as agências de incorporação. O filme se estabelece no campo do conhecimento migratório a partir da exposição de uma dupla ausência: (1) incapacidade das sociedades de hospedagem em suscitar amplamente o debate a respeito da necessidade de colocar prioritariamente na agenda política os temas dos Direitos Humanos Fundamentais; (2) incapacidade dos Estados-Nação em desenvolver um *modus operandi* conveniente aos marcos legais das Políticas Públicas e na responsabilização das ações a respeito das formas de sensibilização para ditos direitos.

O efeito do filme é construído, portanto, a partir do ato de desidentificação negativa por parte da protagonista e a ‘queda de braço’ entre o estado psíquico da personagem e a judicialização do Estado de incorporação. A potência fílmica cresce com as características de

dessocialização do sujeito psicológico, enfocando Tania como uma mãe que, desassistida do filho, precisa ao mesmo tempo lutar para que, nas brechas legais do sistema de enquadramento de pessoas (ela não revela seu nome, para retardar o processo de deportação), consiga recuperar parte da possibilidade de convivência parental. A importância dessa forma de introdução da dinâmica imigrante – subjetividade impedida, dentro do filme, surge na crítica à incapacidade das políticas multiculturais em avançar concretamente sobre as características do sujeito intercultural, desenraizado e mais facilmente exposto as formas de invisibilidade programática. As migrações sistematizam essa dupla face dos processos de deslocamento (expectativa de melhoria de vida e adaptabilidade cultural) quando a experiência da mudança pode produzir, intensificada pela receptividade negativa, o choque cultural e a redução da esfera comunitária.

O regime majoritariamente pessimista de estranhamento e a hostilidade na incorporação de pessoas são fatores significativos com grandes conseqüências psíquicas negativas na saúde dos imigrantes. O filme de Olivier Masset-Depasse apresenta essa tensão ao construir-se sobre o fenômeno das saudades, revelados nos sentimentos de isolamento social, sem a possibilidade de um recebimento sensível, que acaba reforçando a percepção de desenraizamento e aumentando substantivamente o risco das dificuldades emocionais e psicossociais causadoras da desestrutura psicológica. O drama de Tania é a questão que muitas imigrantes femininas atravessam: a adaptabilidade forçada sem redes de apoio (sem o filho) e a recepção sensivelmente negativa da alteridade. Conforme explora Ramos (2006), as situações de trânsito comumente representam grande fonte de traumas, vulnerabilidade psicológica, riscos de disfuncionamento e estresse que são disponibilidades situacionalmente referenciais na construção das condições de saúde psíquica do indivíduo deslocado.

A mensagem principal pode ser lida como a quantificação de um processo de clausura da identidade. Tania tem que levar ao limite o esforço psíquico para poder ser minimamente cuidada pelo Estado repressor. É em uma cama de hospital, após várias agressões corpóreas, que consegue chamar a atenção da mídia e alterar a situação limítrofe em que se encontra. Essa sensibilidade avisa que, maior que a própria vida, é o regime de culpabilização cidadã que aciona uma mudança de comportamento por parte dos órgãos políticos, pois foi apenas depois do fato de passageiros anônimos gravarem, no avião antes de ser expulsa, o drama de Tania, que os agentes de segurança são obrigados a mudar sua intenção inicial. O papel da mídia é fundamental, portanto, como demonstra Bañón (2003), dentro dos Estados Nacionais contemporâneos, para que as políticas repressoras, que não vêem os rostos individuais da

diferença, consigam microscopicamente serem questionadas. A sensibilização da identidade é considerada apenas, quando a situação psíquica é lida com uma imagem que dá espaço a aparência mais humanitária ao drama individual de cada deslocamento. Não obstante, o tratamento midiático é o mesmo que carrega superficialmente a espetacularidade das notícias e exagera cada condição migratória como um problema de competição e não de encontro. Os meios de comunicação, como observado no final do filme, são redutores porque relativizam parcialmente as práticas repressivas que ajudam a edificar. São aparelhos de discursos que objetificam, com tintes dramáticos, a questão migratória sem observar os sujeitos que se abrem com a intenção majoritária de poder levar a cabo seus projetos de vida, normalmente plenos e dispostos a integração.

Illegal espelha a deformidade dessas ações ao valorizar os aspectos individuais e colocar o centro de tensão no olhar subjetivo da figura imigrante. A consciência da significação, para o lado mais vulnerável da acessibilidade migratória, revela como os deslocamentos precisam ser, de modo urgente, lidos a partir das subjetividades estancadas e da disposição para o jogo interculturais, muito mais do que, na distância, as vidas são escolhidas para escutar superfícies pseudouniformes que nada dizem das vozes individuais que cada universo, que cada cultura, necessariamente, quando adentrada, fornece ao se abrir e se dispor. O indivíduo está sempre aberto e sempre disponível, como relembra Hall (2003), quando se desloca, porque o faz justamente dessa forma e a partir desse entendimento, para abraçar a possibilidade da transformação no diálogo e na ação da identidade. Espera-se uma acolhida que valorize e reconheça, mutuamente, a aplicabilidade dessa candente significação. Espera-se que exista não a fidedignidade a uma escolha representacional, mas a abertura para o potencial, único, daquilo que é sempre mais salvável, porque existente, do significado de uma bipartida emancipação.

Referências

BAÑÓN, Antonio. **Discurso e Inmigración: Propuestas para el Análisis de un Debate Social**. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

_____. **Discurso Periodístico y Procesos Migratorios**. San Sebastian: [Gak@a](#), 2007.

CHECA Y OLMOS. **Las Migraciones en el Mundo: Desafíos y Esperanzas**. Barcelona: Icaria, 2008.

EZRA, Elisabeth. **Cinema: The Film Reader**. Taylor & Francis, 2005.

GUIBERNAU, Montserrat e REX, John (eds.). **The Ethnicity Reader: Nationalism, Multiculturalism and Migration**. Maldon, 2005.

KYMLICKA, Will. **Ciudadanía Multicultural**. Barcelona: Paidós, 1996.

LYNES, Krista. **Prismatic Media, Transnational Circuits: Feminism in a Globalized Present**. Toronto: Palgrave Macmillan, 2013.

MASSEY, Douglas. **Worlds in Motion, Understanding Migration at the End of the Millenium**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

MATEOS, Natalia Ribas. **Una Invitación a la Sociología de las Migraciones**. Barcelona: Bellaterra, 2004.

MCDOUGALL, David-Taylor. **Transcultural Cinema**. Princeton University Press, 1998.

MONTERDE, José Enrique. **El Sueño de Europa: Cine y Migraciones desde el Sur**. Andalucía: Junta de Andalucía, 2008.

NASH, Mary. **Inmigrantes en Nuestro Espejo: Inmigración y Discurso Periodístico en la Prensa Española**. Barcelona: Icaria Antrazyt, 2005.

NASH, Mary e MARRE, Diana. **El Desafío de la Diferencia: Representaciones Culturales e Identidades de Genero, Raza y Clase**. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2003.

NEWMAN, Kathleen. "Notes on Transnational Film Theory: Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism", In: DUROVICOVA, N e NEWMAN, K. **World Cinemas, Transnational Perspectives**. NY: Routledge, 2010.

PETRO, Patrice. **Aftershocks of the New: Feminism and Film History**. Rutgers University Press, 2001.

PORTES, Alejandro. "Convergências Teóricas e dados Empírico no Estudo do Transnacionalismo Imigrante", In: **Revista Crítica de Ciências Sociais** (69), 2004.

_____. "Immigration Theory for a New Century: Some Problems and Opportunities". **Journal of Political Economy**, 70: 83-93, 2010.

RAMOS, N. (org.). "Migração, Aculturação, Stresse e Saúde: Perspectivas de investigação e de Intervenção". **Psychologica**. 41, 329-350, 2006.

_____. **Saúde, Migração e Interculturalidade: Perspectivas Teóricas e Práticas**. João Pessoa: UFPB, 2008.

SANTAOLALLA, Isabel. **Los Otros: Etnicidad y "raza" en el Cine EspañolContemporáneo**. Zaragoza: PrensaUniversitaria, 2005.

SASSEN, Saskia. **Sociologia da Globalização**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

_____. **Guests and Aliens**. NY: The New Press, 2013.

SHOAT, Ella e STAM, Robert. **Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación.** Madrid: Paidós, 1994.

VAN LIEW, Maria e SUÁREZ, José Carlos. **Fotogramas para la Muticulturalidad: Migraciones y Alteridad en el Cine Español Contemporáneo.** Valencia: CineDerecho, 2012.

WIEVIORKA, M. **La Différence: Identités Culturelles, Enjeux, Débats et Politiques.** Paris: Éditions de l' Aube, 2005.