UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

JONAS ALEXANDRE DO NASCIMENTO

Promessas e desafios da migração no cinema africano contemporâneo:
reimaginando espaços e fronteiras em um mundo "fora de lugar"

Recife
2019

JONAS ALEXANDRE DO NASCIMENTO

Promessas e desafios da migração no cinema africano contemporâneo:

reimaginando espaços e fronteiras em um mundo "fora de lugar"

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Área de concentração: Cultura Política, Identidades Coletivas e Representações Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife
2019

Catalogação na fonte
Bibliotecária Valdicéa Alves Sliva CRB4-1260

N244p Nascimento, Jonas Alexandre do.

Promessas e desafios da migração no cinema africano contemporâneo: reimaginando espaços e fronteiras em um mundo “fora de lugar/ Jonas Alexandre do Nascimento. – 2019.
281f.: il.; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em Sociologia, Recife, 2019.
Inclui referências e anexos.

1. Sociologia. 2. Cinema africano. 3. Migração forçada – migração interna. 4. Instituição social. 5. Pós-colonialismo. I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira (Orientador). II. Título

301 CDD (22. ed.) UFPE (BCFCH2019-179)

JONAS ALEXANDRE DO NASCIMENTO

Promessas e desafios da migração no cinema africano contemporâneo:

reimaginando espaços e fronteiras em um mundo "fora de lugar"

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Aprovada em: 29/04/2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Remo Mutzenberg (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Ute Fendler (Examinadora Externa)
Universidade de Bayreuth

Prof. Dra. Luiza Nascimento dos Reis (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

À Nilvânia (mãe) e Maria (avó)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha família por tudo que fizeram por mim. Ainda que a distância tenha nos separado em alguns momentos dessa caminhada, por certo, ela foi e sempre será apenas uma distância geográfica. A gratidão e o amor me acompanha aonde quer que eu vá.

O caminho foi/é longo e composto por muitas fronteiras – físicas, humanas e morais. Em todos esses anos de aprendizado e experiência de vida como estudante-errante, eu pude transpor "mundos", e a partir disso, promover encontros e desencontros reveladores e inesperados. Muitas foram as pessoas que participaram direta ou indiretamente desse processo de amadurecimento intelectual – ainda que não tenham consciência de sua imensa colaboração. A todos aqueles e aquelas que agora não saberia nomear, mas que compartilhei momentos de minha vida com conversas em estações de trem, em linhas de ônibus, em ruas e praças, em aeroportos, em bibliotecas e cafés, em suma, nesse caminhar permanente... fica aqui o meu gesto de agradecimento.

Aos amigos de sempre Geibson, Helton, Ricardo, Renato, Kleiber, Rosano, Manuella. Aos amigos recentes Daniela, Arianna, Jonathan, Laura, Moritz, Roland, Isadora. Pessoas especiais que tive a felicidade de conhecer no meio desse caminho de concreto e indiferença. Cada um(a) com sua capacidade única de me fazer uma pessoa melhor no mundo. Obrigado a todos vocês!

A todos(as) professores(as) que ajudaram em minha formação profissional, em especial o quadro docente do programa de Sociologia. Paulo Cunha, Paulo Marcondes, Eliane Veras e Remo Mutzenberg pela afinidade temática e discussões sempre esclarecedoras. Gratidão!

À professora Ute Fendler, por ter-me recebido de braços abertos e por seu profundo conhecimento sobre os cinemas africanos, no plural. Não tenho palavras para agradecê-la!

Por fim, ao Cnpq por ter financiado e tornado possível a elaboração deste trabalho.

RESUMO

Nesta era de globalização, as "*imagens dos outros*", e de suas histórias, muitas vezes chegam até nós em reportagens, vídeos e fotografias de jornais que pouco ou quase nada nos revelam de fato sobre quem são esses "estranhos à porta". A crise migratória tornou-se o maior dilema moral contemporâneo e desafia rotineiramente nosso entendimento dos padrões culturais e dos direitos estabelecidos – ao mesmo tempo que denuncia um controle crescente dos corpos e do espaço. Se tais imagens refletem a nossa cultura, também servem elas simultaneamente como um elemento que a constitui. Sendo assim, o estudo que se apresenta propõe compreender de que forma o "fenômeno migratório", como "deslocamento no espaço" – seja ele exterior ou interior, físico ou imaginário – foi reapropriado e problematizado por cineastas africanos contemporâneos (eles próprios sujeitos migrantes e diaspóricos), a partir da análise de filmes produzidos nos últimos anos. Como filmes que assumem uma postura histórica engajada, busca-se aqui compreender as diferentes estratégias estéticas subjacentes à "encenação fílmica", no que se refere à trajetória de seus personagens dentro do espaço social e simbólico do mundo recriado em cada obra. Logo, interessa pensar de que maneira, no cinema, "articulam-se" estrategicamente novas subjetividades estéticas e políticas, reconfigurando a tensão entre o "global" e o "local", o "aqui" e o "acolá", ao apresentar outras formas possíveis de "comunidade", "espacialidade", "territorialidade", "memória" e "pertencimento", além das fronteiras tradicionalmente delimitadas.

Palavras-chave: Cinema africano. Migração. Espacialidade. Sociologia do filme. Pós-colonialismo.

ABSTRACT

In this era of globalization, the “images of others” and their histories often come to us in stories, videos and photographs of newspapers that reveal little or nothing about who these outsiders are. The migratory crisis has become the greatest contemporary moral dilemma and routinely challenges our understanding of established cultural standards and rights – while denouncing increasing control of bodies and space. If such images reflect our culture, they also serve simultaneously as an element that constitutes it. Thus, the present study proposes to understand how the “migratory phenomenon”, as “displacement in space” – be it exterior or interior, physical or imaginary – has been reappropriated and problematized by contemporary African filmmakers (themselves migrant subjects and diasporic), based on the analysis of films produced in recent years. As films that take an engaged historical stance, it is sought here to understand the different aesthetic strategies underlying the “filmmaking”, regarding the trajectory of their characters within the social and symbolic space of the world recreated in each film. Therefore, it is important to think of how, in the cinema, new aesthetic and political subjectivities are strategically “articulated”, reconfiguring the tension between the “global” and the “local”, the “here” and the “there”, when presenting other forms of “community”, “spatiality”, “territoriality”, “memory”, and “belonging”, beyond traditionally delimited boundaries.

Keywords: African cinema. Migration. Spatiality. Sociology of film. Postcolonialism.

RESUMÉ

En cette ère de mondialisation, les “images d'alterité” et leurs histoires nous parviennent souvent sous forme d'histoires, de vidéos et de photographies de journaux qui révèlent peu ou rien de l'identité de ces personnes. La crise migratoire est devenue le plus grand dilemme moral contemporain et remet régulièrement en cause notre compréhension des normes et des droits culturels établis – tout en dénonçant le contrôle croissant des corps et de l’espace. Si de telles images reflètent notre culture, elles servent aussi simultanément d'élément qui la constitue. Ainsi, la présente étude propose de comprendre comment le “phénomène migratoire”, en tant que “déplacement dans l’espace” – qu’il soit extérieur ou intérieur, physique ou imaginaire – a été réapproprié et problématisé par les cinéastes africains contemporains (sujets migrants et diasporique), basé sur l’analyse des films produits ces dernières années. En tant que films qui adoptent une position historique engagée, nous cherchons ici à comprendre les différentes stratégies esthétiques qui sous-tendent le “cinéma”, concernant la trajectoire de leurs personnages dans l’espace social et symbolique du monde recréé dans chaque œuvre. Par conséquent, il est important de réfléchir à la manière dont le cinéma articule stratégiquement de nouvelles subjectivités esthétiques et politiques, reconfigurant la tension entre le “global” et le “local”, le “ici” et le “là”, en présentant d'autres formes possibles de “communauté”, “spatialité”, “territorialité”, “mémoire” et “appartenance”, au-delà des frontières traditionnellement délimitées.

Mots-clés: Cinéma africain. Migration. Spatialité. Sociologie du film. Postcolonialisme.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - A representação do africano como um ser primitivo e selvagem. 35

Figura 2 - Imigrantes em barcos. 53

Figura 3 - Imigrantes resgatados na costa de Cantábria, Espanha. 54

Figura 4 - Banca de filmes populares em Lagos, Nigéria. 96

Figura 5 - Transgredindo fronteiras. 133

Figura 6 - Imigrantes africanos na costa da cidade de Djibuti à noite, levantando seus smartphones, na tentativa de capturar algum sinal da vizinha Somália. 145

Figura 7 - Imigrante africano morto em praia de Tarifa, Espanha. **Foto**: Javier Bauluz, 2000. 151

Figura 8 - Anta e Mory com “trajes ocidentais”. 207

Figura 9 - Diouna recordando eventos do passado em África. 209

Figura 10 - Personagem Jean em um "esboço de autoanálise". Filme: “**Soleil Ô**” (1967) de Med Hondo. 210

Figura 11 - Imène caminhando em direção ao porto (à esquerda) e no taxi (à direita). Filme: "**Harragas**" (2009) de Merzak Allouache. 213

Figura 12 - Rachid é um dos poucos que consegue alcançar a costa espanhola, mas, ainda na praia, é detido pelas autoridades locais. Filme: “**Harragas**” (2009) de Merzak Allouache. 213

Figura 13 - O chinês Tchu vende relógios na rua (f.1), enquanto um imigrante subsaariano é encontrado morto na praia (f.2). Filme: "**Heremakono**" (2002) de Abderrahmane Sissako. 215

Figura 14 - Abdallah como um “espectador” da vida local. Filme: “**Heremakono**” (2002) de Abderrahmane Sissako. 216

Figura 15 - Sophie em Turim (f.1), Abdoulaye em Nova York (f.2) e Thierno em Dakar (f.3). Filme: "**Des Étoiles**" (2013) de Dyana Gaye. 217

Figura 16 - As novas “geografias existenciais” de Sophie (f.1), Abdoulay (f.2) e Thierno (f.3). Filme: "**Des Étoiles**" (2013) de Dyana Gaye. 218

Figura 17 - Marcadores sociais da diferença (f. 1); Kandia expressa insatisfação (f. 2). Filme: “**Medan Vi Lever**” (2016) de Dani Kouyaté. 219

Figura 18 - “O pesadelo de Ylvia”: Ibbe se despedindo da avó (Ylvia) e da mãe (Kandia). Filme: “**Medan Vi Lever**” (2016) de Dani Kouyaté. 220

Figura 19 - El Hadj e o horizonte que se aproxima. Filme: “**L'Afrance**” (2001) de Alain Gomis. 222

Figura 20 - Mensagem do pai e Memórias de outrora. Filme: “L'Afrance” (2001) de Alain Gomis. 223

Figura 22 - Vendedores ambulantes em Dakar (f.1) e em Paris (f.2). Filme: “**L’Afrance**” (2001) de Alain Gomis. 225

Figura 23 - Revelando os personagens: Noivos (f.1), Oumar e Chérif (f.2), Miriam (f.3), Khalid (f.4). Filme: "**L'Afrance**" (2001) de Alain Gomis. 225

Figura 24 - Diálogo entre Chérif e Khalid (f.1) e Miriam e El Hadj (f.2). Filme: "**L'Afrance**" (2001) de Alain Gomis. 227

Figura 25 - Monólogos no banho. Filme: "**L'Afrance**" (2001) de Alain Gomis. 228

Figura 26 - El Hadj no centro de detenção para imigrantes ilegais. Filme: "**L'Afrance**" (2001) de Alain Gomis. 228

Figura 27 - A despedida em meio aos Baobás. Filme: "**L'Afrance"** (2001) de Alain Gomis. 229

Figura 28 - Baye Laye vai ao encontro de Kaba. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré. 231

Figura 29 - Abou e Baye Laye em constraste. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré. 232

Figura 30 - negociação dos Foutas com Lansana. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré. 233

Figura 31 - Partida de futebol local. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré. 233

Figura 32 - encontros entre perdidos. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré. 234

Figura 33 - Oração e descarte dos mortos. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré. . 235

Figura 34 - o eterno retorno do “outro”. Filme: "**La Pirogue"** (2012) de Moussa Touré. 236

Figura 35 - Barcelona na esquina de casa. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré. . 237

Figura 36 - Ministro Koudossou discursando no parlamento africano. Filme: “**Africa Paradis**” (2007) de Sylvestre Amoussou. 239

Figura 37 - Yokosssi reagindo à fala de Koudossou. Filme: “**Africa Paradis**” (2007) de Sylvestre Amoussou. 239

Figura 38 - A "Torre Eiffel" entortada retrata comicamente o subdesenvolvimento francês. Filme: “**Africa Paradis**” (2007) de Sylvestre Amoussou. 240

Figura 39 - Olivier e Pauline no consulado dos “Estados Unidos da África”. Filme: “**Africa Paradis**” (2007) de Sylvestre Amoussou. 242

Figura 40 - cenas exageradas de repressão policial aos imigrantes. Filme: “**Africa Paradis**” (2007) de Sylvestre Amoussou. 244

Figura 41 - Invertendo os papéis. Filme: "**Africa Paradis**" (2007) de Sylvestre Amoussou. 244

Figura 42 - violência policial na manifestação pela “integração da população branca”. Filme: "**Africa Paradis**" (2007) de Sylvestre Amoussou. 245

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Estrutura da Tese 60
Tabela 2 - Esquema analítico de significado social do filme proposto por Tudor. 109
Tabela 3 - As duas dimensões do espaço humano segundo Simmel ([1908]2013). 121
Tabela 4 - Modelo de base de análise fílmica elaborado a partir de Faulstisch (2002)..... 199

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15

1.1 UM BREVE ITINERÁRIO: DA PERIFERIA AO "CENTRO DO MUNDO" 15

1.2 A ESTETIZAÇÃO DA MIGRAÇÃO COMO TEMA DE ESTUDO E EXPERIÊNCIA DE VIDA 17

1.2 MOTIVAÇÃO: POR QUE ESTUDAR "CINEMA"? 21

1.3 ONDE QUERO CHEGAR COM ISSO? 37

1.4 A SOCIOLOGIA *COMO* "NARRATIVA SUBVERSIVA" 43

1.5 O "IMAGINÁRIO" E A CONSTRUÇÃO DO "MUNDO REAL" 56

1.6 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO 59

2 A SOCIOLOGIA VAI AO CINEMA: ARTE E VIDA SOCIAL 61

2.1 AFINAL, O QUE É "ARTE"? 61

2.3 HUMANISTAS VS SOCIÓLOGOS 64

2.4 SOCIOLOGIA DA ARTE: DILEMAS TEÓRICO-METODOLÓGICOS 67

2.4.1 O marxismo ortodoxo 71

2.4.2 "Ações coletivas" no "mundo da arte" 74

2.4.3 Recorrendo aos "sentimentos" 79

2.4.4 Novas tendências 83

2.5 EM DIREÇÃO A UMA "SOCIOLOGIA DO FILME"? 86

2.5.1 O impacto nos "padrões morais" 90

2.5.2 O cinema como "instituição social" 93

2.5.3 Condições estruturais do cinema 97

2.5.4 Uma proposta interpretativa 101

2.5.5 Última consideração 108

2.6 UM BREVE COMENTÁRIO 110

3 ESPAÇOS, FRONTEIRAS E MEMÓRIAS 112

3.1 QUESTIONANDO O "ESPAÇO" 112

3.2 AS DIMENSÕES SOCIAIS DO ESPAÇO 115

3.2.1 Construindo "lugares" no "espaço" 126

3.2.2 Espaço e poder 128

3.3 A (DES)ORDEM E A (IM)PUREZA DO "ESTADO-NAÇÃO" CONTEMPORÂNEO 134
3.3.1 O "lugar" da imaginação na migração 141
3.3.2 Espaços e fronteiras "móveis" 147
3.4 AQUELE QUE ESTÁ "PRÓXIMO", ESTÁ "DISTANTE" 155
3.5 CINEMA, MEMÓRIA E MIGRAÇÃO 171
3.5.1 Cinema "com sotaque" africano? 176
4 UMA TOPOGRAFIA FÍLMICA 188
4.1 O USO CRIATIVO DAS IMAGENS 188
4.2 OS VÁRIOS NÍVEIS DO "ESPAÇO FÍLMICO" 193
4.3 A "PERCEPÇÃO SONORA" DA ESPACIALIDADE 197
4.4 O QUÊ? QUEM? COMO? PARA QUÊ? 199
5 O "MOVIMENTO DAS IMAGENS" NA CONSTRUÇÃO DAS "IMAGENS DO MOVIMENTO" 205
5.1 A VIAGEM, A TRAVESSIA, A ESPERA E O RETORNO (IMPOSSÍVEL): FILMANDO A (I)MOBILIDADE 205
5.2 RASTROS E RESÍDUOS DO PASSADO EM "*L'AFRANCE*" (2001) DE ALAIN GOMIS 221
5.2.1 Antes de seguir em frente, é preciso voltar... 221
5.3 EM BUSCA DO "AMANHÃ" EM "*LA PIROGUE*" (2012) DE MOUSSA TOURÉ 230
5.3.1 Embora habitem o sul, a memória do futuro está no norte. 230
5.4 INVERTENDO DESTINOS EM "*AFRICA PARADIS*" (2007) DE SYLVESTRE AMOUSSOU 237
5.4.1 O que não se aprende pela "tragédia", aprende-se "rindo". 238
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 247
REFERÊNCIAS 253
ANEXO - FILMOGRAFIA 278

1 INTRODUÇÃO

A introdução, transformada em primeiro capítulo da tese, trata-se de uma visão ampla do trabalho e de como tudo começou e se desenvolveu ao longo do período de doutoramento. De início, pareceu-me importante relatar a experiência de viver fora de meu "país de origem" e os impactos que isso teve na maneira como conduzi a pesquisa. No que diz respeito ao objeto de análise, exponho sem demora aquilo que me motivou a escrever sobre cinema, ao mesmo tempo que tento mostrar a importância dos filmes para o pensamento social. Em seguida, elenco os meus objetivos e alguns pontos teórico-metodológicos relevantes no que concerne ao próprio "fazer sociológico". Por último, apresento como as ideias foram distribuídas e organizadas ao longo dos demais capítulos.

1.1 UM BREVE ITINERÁRIO: DA PERIFERIA AO "CENTRO DO MUNDO"

Desde muito cedo, quando entramos em contato com as primeiras teorias sociológicas em um curso de Ciências Sociais, o mundo rapidamente começa a desmoronar diante de nossos pés. Aquele terreno sólido e seguro que costumava nos dar sustentação, já não consegue amparar um ser repleto de questionamentos. As verdades absolutas que tanto nos encorajavam a permanecer como sempre fomos, passam a demonstrar suas fragilidades como nunca antes havíamos imaginado. Aquilo que acreditávamos verdadeiramente ser o funcionamento "normal" das coisas, converte-se em algo intrigante e impróprio diante de nossos olhos. Em último estágio, quem éramos, ou quem pensávamos ser, ganha uma nova dimensão: a consciência da complexa ligação entre nossas "vidas privadas" e o "curso da história". Essa mudança reflete exatamente o processo de florescimento daquilo que Wright Mills chamou de "imaginação sociológica".

Não basta termos a informação de que existe uma mãe solteira na família, um vizinho desempregado há meses, a violência intimidadora na esquina de casa, um transporte precário para mover-se até o trabalho, a falta de professores na escola, a alta dos preços de alguns alimentos básicos, um bairro abandonado pelas autoridades públicas, ou a notícia de que existe um corpo a boiar no mediterrâneo. O que a imaginação sociológica nos proporciona são minúsculos "pontos de cruzamento" entre nossa *experiência pessoal* e o *contexto social* mais amplo. Com essa constatação, passamos a compreender melhor não apenas a nossa existência,

mas também passamos a ser capazes de avaliar melhor o nosso próprio destino, localizando-nos dentro de nosso "período histórico". De fato, a qualidade fundamental dessa "imaginação" é a capacidade de nos fazer transcorrer "espaços" e "perspectivas", do âmbito mais íntimo e particular, ao mais impessoal e público.

Em pouco tempo, então, adquirimos a capacidade de identificar e distinguir as nossas perturbações individuais de questões mais gerais. Entre aquilo que ocorre dentro do âmbito de nossas relações mais imediatas daquilo que transcende o ambiente de nossa intimidade e localidade. Eis que os "problemas sociais" surgem despidos e cínicos na "sala de estar" de nossas consciências. Não se trata mais de uma perturbação individual, de um caso isolado, mas de muitos corpos a boiarem, de muitos desempregados, de várias mães solteiras, de muitos exemplos de perturbações que se tornaram "questões estruturais" que requerem reparações políticas e sociais. Aquilo que experimentávamos em uma escala pequena de nosso cotidiano, passa a representar algo muito maior e mais complexo. Assim, para entender as mudanças nesses ambientes tão íntimos e particulares, passamos a cultivar a competência de olhar "além deles".

A configuração de uma sala de aula universitária, por exemplo, tornar-se-ia um microcosmo da estrutura social da sociedade na qual vivemos. Como primeiro membro da família a ingressar em uma instituição de ensino superior, os primeiros meses de convívio nesse espaço reservado a uma pequena parcela da população, revelou-me muitas questões mal resolvidas. De fato, a distância entre o bairro periférico que vivia e a universidade não era uma distância meramente "física", mas, acima de tudo, uma "distância social". Sendo assim, não demoraria muito para eu perceber que existia um corte de classe e uma discriminação racial muito explícita naquele ambiente dedicado à produção de conhecimento – fato que era corroborado a cada visita feita aos diferentes colegas de turma.

No entanto, a morte de minha bisavó no corredor de um hospital público por falta de auxílio médico foi o momento mais marcante e revelador dessa trajetória. Embora a violência faça parte de nosso cotidiano desde sempre, perceber e observar o "assassinato social" de um ente querido por meu próprio objeto de estudo me fez definitivamente assumir o "inferno" como algo reservado a nós. Efetivamente, existem determinadas experiências que apenas alguns sentem em intensidade maior que outros. E, naquele momento, isso ficou muito claro. Entretanto, logo percebi que se esse inferno se convertesse em um "inferno da alma", eu definharia abraçado com a resignação – aceitando esse "lugar" historicamente destinado à

maioria de nossa gente. Logo, assumir o “inferno” foi apenas um primeiro passo importante rumo ao entendimento social desse mundo que tenta incansavelmente nos “engolir vivos”.

Afinal, a vida “tem de continuar”, dizem-nos com bastante frequência. São nesses momentos que as crises existenciais começam a nos assombrar. Talvez um dos aspectos mais intrigantes para um sociólogo seja exatamente o de lidar com a sua impotência diante de uma realidade que grita desesperadamente em um mundo de capacidades auditivas circunscritas. Na realidade, por mais que o óbvio seja assaz “ululante”, rapidamente nos damos conta que, nesse caso, nenhuma surdez será, de fato, castigada. Sem dúvida, eu considero ser esse o maior “tributo” que pagamos à sociedade por termos o direito de apreciá-la mais “de perto”. Eis, por fim, a “dor” e a “delícia” daquele que escolhe “fazer sociologia” – e mais ainda, daquele, ou daquela, que se encontra, ao fazê-la, na “periferia da periferia”.

Infelizmente, a nossa posição de marginalidade, por si só, não parece ser condição suficiente para desafiar um mundo hegemonicamente constituído. Porém, conhecer as suas “regras” e perceber a sua “agenda oculta” aumentam as nossas possibilidades de intervenção e resistência. Ao ocupar um espaço dentro da universidade, eu percebi que estava começando a suberverter uma “ordem”, e, embora tenha sido simbólico para mim em um nível micro, também me ajudaria a pensar, em seguida, o macro. Desse modo, o olhar “de fora” que eu levei para “dentro” daquele espaço, fez-me ver melhor “de dentro” a que lá “fora” eu apenas vivenciava sem muitos questionamentos. Com efeito, o deslocamento “espacial” e “perceptivo” proporcionado por meu ingresso em um curso de Sociologia, fez com que o interesse por questões ligadas aos grupos mais marginalizados surgisse quase que de forma espontânea. Efetivamente, eu corroboro o que Max Weber já dizia quando de sua elaboração de uma metodologia das ciências sociais: “no âmbito das decisões não há razão, apenas paixão”. E minha paixão, por determinados temas, sempre falou mais alto.

1.2 A ESTETIZAÇÃO DA MIGRAÇÃO COMO TEMA DE ESTUDO E EXPERIÊNCIA DE VIDA

Desde minhas primeiras experiências no mundo acadêmico, a questão espacial sempre foi um tema relevante para mim, mas, especificamente nos últimos anos, com todas as discussões e debates envolvendo a “crise migratória” e o “deslocamento” cada vez mais comum de indivíduos através das fronteiras culturais e geográficas, o que antes era apenas um

tópico que considerava importante se tornou, de fato, um interesse de estudo. E, em razão da minha própria experiência migratória como brasileiro vivendo temporariamente na Alemanha, eu tenho estado cada vez mais interessado em compreender esse "estreitamento de terreno", ou esse "estreitar de janela", através do qual a questão da apropriação de novos espaços tem sido politicamente disputada e negociada entre diferentes grupos culturais no mundo de hoje – observando, sobretudo, as suas consequências políticas, sociais e culturais.

Por outro lado, a minha paixão particular pelo cinema, e sua capacidade única de "expressar" e "simbolizar" o passado, o presente e o futuro por meio de uma linguagem propriamente estética, que pertence ao mesmo tempo, e de forma enigmática, ao âmbito da "realidade" e da "possibilidade", levou-me a perguntar: como as práticas culturais e artísticas dos migrantes, refugiados, exilados, "sujeitos deslocados", à margem do discurso hegemônico, da história oficial e das instâncias de poder, podem servir como um recurso de análise significativo na compreensão do fenômeno migratório contemporâneo e seus efeitos? Ou seja, como a "linguagem cinematográfica" pode oferecer modalidades de representação, e subjetivação, em relação aos migrantes e às "paisagens transfronteiriças" que percorrem, ocupam e ressignificam?

Sentir-se, na prática, membro de um grupo em um "sentido espacial", mas não em um "sentido social", fez-me pensar sobre vários aspectos sociologicamente significativos que me trouxeram até aqui. Ainda que em condição privilegiada, é bom que se diga, ser "estrangeiro" me serviu como uma oportunidade de "iniciação" no entendimento das dificuldades e limitações ligadas à experiência de deslocamento da "periferia" ao "centro do mundo", pois isso implicou, por exemplo: possuir passaporte, solicitar permissão de entrada no país, apresentar recursos financeiros, seguro saúde, registrar-se na cidade na chegada e cancelar o registro, quando da saída; ser abordado por policiais locais algumas vezes, simplesmente por "não ser daqui". Todas essas *tecnologias* desenvolvidas para "classificar" e "controlar" populações de acordo com o seu grau de "ameaça", foram situações totalmente novas, e que me fizeram ter uma dimensão pessoal das possibilidades, limitações e contradições da mobilidade em um mundo de fronteiras, à depender de nossas origens, mais ou menos elásticas.

A experiência de viver um período de intercâmbio na Universidade de Bayreuth, revelar-me-ia também outros aspectos interessantes. Foi lá que, de maneira única, eu pude ter uma experiência *in loco* do chamado "internacionalismo contemporâneo", ou do também

chamado "pós-modernismo global". De repente, eu me vi em meio a asiáticos, africanos, latino americanos, árabes e pessoas de outros países europeus, numa miscelânea de cores e origens tão diversas como jamais havia vivenciado em toda minha vida. Em cada esquina um *Döner Kebap*, um *L'Osteria*, um *Gyros Grill*, um *Hallo India*, um *Phat Thau-Food*, um *Domino's*, um *Parrilla*, um *Kasbah*, um *Senegambia*, um *Al Safa...* tantos sabores davam a dimensão de uma diversidade que não se limitava à culinária.

A "paisagem cultural" da Alemanha, maior potência europeia, tal como imaginada por mim até bem antes de minha chegada, não se sustentava mais na prática – embora no discurso político, e no imaginário social, ainda permaneça fortemente resistente. Exemplo disso foi a fala de Horst Seehofer, atual ministro do interior, em sua cerimônia de posse em março de 2018, quando proferiu uma frase bastante reveladora: "O Islã não pertence à Alemanha!"[1]. E essa frase tem sua razão de ser. A Alemanha, muito além de suas *Lederhosen* e *Dirndl* (trajes típicos da região da Bavária usados no período da *Oktoberfest*), tão profundamente inculcadas em nossa imaginação, concentra uma diversidade étnica que insiste em permanecer silenciada, ou, ao menos, não tão valorizada quanto merece (ROSENHAFT, 2011). De fato, na Alemanha contemporânea existem milhões de descendentes e/ou imigrantes de diversas origens, dentre as quais a religião islâmica ocupa uma posição importante – como, a mais conhecida dentre elas, a população de origem turca.

É cada dia mais perceptível que o crescimento do fluxo migratório vem provocando uma reconfiguração sociocultural significativa em toda a Europa. Por outro lado, ao passo que essa diversificação se torna mais visível, ela também tem gerado reações conservadoras e discursos políticos de defesa de uma "identidade nacional autêntica" contra os, assim chamados, "grupos inautênticos". No entanto, nesse caso específico, o divórcio entre "etnonacionalismo" e "território" se torna um reverso perturbador, visto que, ao proferir tais palavras, políticos como Seehofer (Alemanha), Le Pen (França), Salvini (Itália), Órban (Hungria), no fundo, representam um "sentimento", um "imaginário", um "desejo" que insiste em querer *criar* um "território" que, por outro lado, resiste a cada instante em aceitar uma única forma de "ser alemão", de "ser francês", de "ser italiano", etc. Isso significa que na Alemanha, e, em geral, na Europa contemporânea, a migração preocupa não apenas no sentido do controle de fatores externos (controle de fronteiras e segurança nacional), mas

[1] Disponível em Spiegel Online: http://www.spiegel.de/politik/deutschland/horst-seehofer-der-islam-gehoert-nichtzu-deutschland-geschichte-eines-satzes-a-1198520.html

especialmente enfrenta uma nova dinâmica interna que envolve as relações étnicas e raciais no interior de suas nações – ou seja, o processo de integração desses "novos grupos" nas sociedades europeias e o reconhecimento de sua própria pluralidade cultural.

Um dos termômetros mais interessantes para perceber essa diversidade étnica "não declarada" é o esporte mais popular do mundo: o futebol. Na última edição da Copa do Mundo da FIFA em 2018 na Rússia, tornou-se um assunto comentado por vários colegas o fato de que muitas das seleções europeias se destacavam por serem compostas, em grande parte, por atletas de origens "não-europeias"[2]. Naquela ocasião, Romelu Lukaku, jogador da seleção belga, e também filho de imigrantes congoleses, relatou uma experiência que vale a pena reproduzir:

> Quando eu tinha 11 anos, eu estava jogando para o time de juniores de Lièrse, e um dos pais do outro time literalmente tentou me impedir de entrar em campo. Ele ficou tipo: "Quantos anos tem esse garoto? Onde está sua identidade? ***De onde*** ele é?". Eu pensei: ***de onde eu sou? O que? Eu nasci em Antuérpia. Eu sou da Bélgica!***[3].

O pequeno trecho acima revela, uma vez mais, como a identidade e a ideia de pertencimento (seria Lukaku africano ou europeu?) tem se tornado cada vez mais um "estado de ser" contestado e fluido. E se a migração simboliza a "força-chave" dessa transformação social no mundo contemporâneo (CASTLES, 2002), tal transição é refletida especialmente em um número crescente de filmes feitos *sobre* e *por* cineastas migrantes, ou com *background* migrante (diaspóricos), que desafiam os conceitos tradicionais de identidade nacional, ao revisitar as noções de fronteiras, linguagem e pertencimento, a partir de novos "pontos de vista". Diante disso, inevitavelmente surgem mais perguntas, tais como: o que é a Europa quando falamos da diáspora negra na Europa? Quais são suas fronteiras geográficas, políticas e imaginárias? Como é ser negro na Europa? Quem são os "europeus negros"? O que é a "europa negra"? Quão "europeia" é a Europa hoje?

Uma vez que nosso "caminhar" é sempre um modo de *apropriação*, significando uma transformação do espaço em um "espaço significativo", e a "mobilidade" dos corpos um de seus pré-requisitos, o "pertencimento", a "cidadania" e a "identidade" são sempre formados por atividades cotidianas *no* e *através* do espaço, onde grupos de indivíduos imprimem seus

---

[2] A França, seleção campeã da edição 2018, por exemplo, contava em sua equipe com jogadores, em sua maioria, de origem africana, como Umtiti, Pogba, Kanté, Mbappé, Matuidi, Nzonzi, Fekir... sobrenomes que escancaram um fato para o qual não se pode mais fechar os olhos: a diversidade étnica e racial da nação francesa.
[3] Disponível em: https://www.theplayerstribune.com/en-us/articles/romelu-lukaku-ive-got-some-things-to-say

traços e suas marcas. Com efeito, o "espaço físico" e "espaço mental" tem se tornado um ótimo quadro de análise tanto em relação ao diálogo quanto em relação aos conflitos culturais contemporâneos. Sendo assim, quais as consequências da migração na constituição desses novos espaços culturais nas sociedades europeias? Quais os impactos das intervenções e reformulações dos espaços nacionais europeus postas em prática pelas comunidades migrantes e diaspóricas (as margens) – que agora habitam o centro? E qual o papel das mídias e das produções artísticas nesse processo?

Embora não tenha pretendido responder detidamente cada um desses questionamentos neste trabalho, eles me serviram, contudo, como uma importante fonte de inspiração. Sendo assim, a intenção não é outra senão a de termos mais elementos para uma reflexão que nos permita vislumbrar um sentido amplo do problema, no entendimento dos traços gerais que marcam o contexto que surgem os seus personagens principais. Interessa-me, portanto, investigar como as criações cinematográficas sobre as *experiências migratórias* vem assumindo nos últimos anos um "lugar de enunciação" – "construções roteirizadas" – sociologicamente relevante sobre os dilemas culturais e políticos contemporâneos, desde o ponto de vista de alguns desses cineastas, eles próprios sujeitos migrantes e diaspóricos – constantemente confrontados com as tensões envolvendo a "representação", num campo que é sobredeterminado por uma longa história de estereótipos racializados.

1.3 MOTIVAÇÃO: POR QUE ESTUDAR "CINEMA"?

> As primeiras notas de uma trilha sonora podem suscitar memórias que nos tocam profundamente e pessoalmente, levando-nos de volta a um lugar e a um tempo em particular, ou a memórias de entes queridos significativos de nosso passado... A influência do cinema (como todas as outras formas de mídia) como agentes de socialização não pode ser subestimada (SUTHERLAND e FELTEY, 2010, p.xiii)[4].

Lembro-me que quando vi a cidade de Recife pela primeira vez nas telas do cinema foi um evento verdadeiramente intrigante para mim. Até então, minhas referências imagéticas advinham de um lugar que não era necessariamente o "meu lugar", embora, com o tempo, eu tenha passado a *acreditar* e a *vivê-lo* como se assim o fosse. Meus personagens preferidos da "sessão da tarde", portanto, eram todos "importados". As paisagens, as casas, as construções,

[4] "The first notes of a soundtrack might elicit memories that touch us deeply and personally, taking us back to a particular place and time or to memories of significant loved ones from our past… The influence of movies (like all other forms of media) as agents of socialization cannot be underestimated". Original.

os carros, as pessoas, os hábitos, constituíam um mundo *distante*, embora já bastante *familiar*. De fato, ver Recife, a cidade onde eu cresci, em uma sala de cinema, causar-me-ia um misto de sensações contraditórias. Pois, pela primeira vez, eu tive a impressão de estar sendo confrontado comigo mesmo, com o meu cotidiano e com os meus "inimigos íntimos". Ao mesmo tempo, o prazer visual de "perceber-se na tela" foi um processo revelador: a minha própria visibilidade, até aquele momento, parecia algo permanentemente proibido – ou mesmo silenciado.

Ao lembrar dessa minha experiência pessoal, e com uma bagagem teórica proporcionada por minha formação em sociologia, eu passei a me interessar e a refletir sobre alguns fatores importantes ligados ao cinema. "Como o filme pode ser usado pelos sociólogos para entender melhor a sociedade em que vivemos?", eis a pergunta que passou a me acompanhar desde então. Questões como identidade, interação social, relações de poder, desigualdade e instituições estão presentes em muitos filmes, cujos personagens adaptam suas identidades para fins estratégicos. Envolvem-se em interações sociais no contexto de relacionamentos, desde a amizade, passando pelo romance, até a vida em família. Os filmes também podem nos envolver visceralmente em situações de opressão, tornando a desigualdade palpável e real – e muito menos tolerável. Além disso, nos fornecem entendimentos da estrutura social a partir do "espaço" onde nós vivemos, trabalhamos, aprendemos, rezamos, interagimos e somos "entretidos". Ao lado disso, contudo, surgem outras perguntas: se a arte cinematográfica pode ser considerada um dos fenômenos mais importantes da vida social desde a modernidade, por que lidar com o filme ainda é uma experiência tão escassa dentro da sociologia? E, também se faz necessário perguntar, de que maneira os fatores estéticos e extraestéticos podem ser "lidos" e interpretados sociologicamente?

De saída, é assumida aqui uma primeira premissa: uma vez que todos os indivíduos operam dentro de instituições sociais, os filmes necessariamente nos *ensinam* alguma coisa sobre os aspectos da vida em sociedade[5]. Isso significa que os filmes podem fornecer as

[5] Num sentido sociológico, uma "instituição" consiste em um conjunto complexo de valores, de normas e de usos compartilhados por um certo número de indivíduos. Desse modo, podemos definir como instituição todas as atividades regidas por antecipações estáveis e recíprocas entre os atores que entram em interação. Portanto, "exercer o nosso papel" (de pai, de filho, de cidadão, de profissional, etc) em um determinado contexto torna-se fundamental para que as atividades estáveis e recíprocas se desenvolvam, sendo o processo de socialização um fator preponderante no aprendizado e interiorização desses "sistemas normativos" (PARSONS, 1951; BOUDON e BOURRICAUD, 1983).

"imagens" (ou "representações") das famílias que gostaríamos de ter, das expectativas apropriadas sobre o curso da vida e das formas pelas quais as pessoas se *movem* dentro do ambiente social, político, profissional, educacional, etc. O "*poder visual*" dos filmes, e de suas narrativas, podem então moldar as nossas *expectativas* de maneiras que podemos mesmo não ter consciência disso. Nele, a "vida social" é apresentada como ordenada, onde as pessoas aceitam papéis prescritos, que os consideram satisfatórios ou insatisfatórios. Alguns filmes retratam a alienação e o desespero, bem como uma série de maneiras pelas quais as pessoas enfrentam suas condições sociais e os desafios que a vida lhes impõem. Dessa forma, à medida que nos divertimos e apreciamos uma obra fílmica, também estamos sendo apresentados às "*visões de mundo*" incorporadas nos filmes por meio de seus personagens e seus enredos, os quais funcionam como uma espécie de "contra-análise" da sociedade (FERRO, 1973).

Consequentemente, isso nos impulsiona a pensar o cinema como uma ferramenta poderosa na construção de nossas "*percepções do mundo*" e como esse "mundo" - cinematograficamente imaginado – contribui para a forma como "percebemos a nós mesmos". Pois, assim como a ciência e a filosofia se configuram em "modos de pensamento", o cinema pode ser considerado também um "*modo de pensar*" sobre o mundo, diferindo daqueles apenas pelos meios com os quais trabalham e os campos distintos nos quais atuam. Dessa forma, o cinema é capaz de produzir, através de seus múltiplos meios de expressão e significado, uma "*concepção de existência*" e, por consequência, de pensamento (DELEUZE e GUATTARI, 1991). Ao assumirmos essa qualidade singular da obra fílmica como uma forma de "pensamento" – uma espécie de "reflexão imagética", ou "metateoria" – e a sua relação com o mundo social do qual emana, "pode-se dizer que não apenas a análise do filme representa uma análise da sociedade, mas já os próprios filmes operam uma análise social" (SCHROER, 2012, p.21, tradução nossa)[6].

Com efeito, assistir a um filme torna-se um evento sociologicamente significativo na medida em que a sua experiência audiovisual nos afeta emocional, psicológica e pedagogicamente. Além disso, as suas imagens podem possuir – e geralmente possui – a qualidade de capturar, à sua maneira, as mudanças, as instituições e as posições sociais de seu contexto social e histórico. Logo, um estudo sobre os filmes, seus personagens, suas

[6] "…lässt sich sagen, dass nicht erst die Filmanalyse immer auch Gesellschaftsanalyse zu sein hat, sonderm bereits die Filme selbst Gesellschaftsanalyse betreiben". – Original.

narrativas e suas representações, pode oferecer-nos uma oportunidade única de conectar as suas estórias tanto às mudanças tecnológicas de uma época quanto às "ideologias sociais" de um determinado período ou de um grupo social – pois o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, é tanto a "estória" quanto a "História" que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente.

Nas últimas décadas do século XX, por exemplo, as mudanças na indústria cinematográfica refletiram não apenas mudanças socioculturais, mas sobretudo de pensamento. Como observa Jean-Ann Sutherland e Katryn Feltey (2013) em "*Cinematic Sociology*", o processo de modernização da sociedade representou uma rápida expansão da indústria cinematográfica na primeira metade do século XX. A popularidade dos filmes poderia, em parte, ser atribuída aos baixos preços de admissão (proporcionado pelo avanço tecnológico) e aos assentos "democráticos" (não exclusivos), tornando esta atividade de lazer amplamente acessível (se comparado ao contexto aristocrático anterior) a diversos públicos (nascimento da sociedade de "massas"). Efetivamente, os filmes tornar-se-iam na modernidade, e são até hoje, uma das "*experiências sociais*" mais populares do mundo. Enquanto as taxas de comparecimento ao cinema sobem e fluem, a miríade de formas de assistir a filmes (via download, streaming, YouTube, Netflix, smartphones, etc.) significa que, mesmo em tempos de crise econômica, ainda assim, assistimos aos filmes! Por isso que, como assinala Markus Schroer (2012, p.18, tradução nossa)[7], "aquilo que sabemos sobre a sociedade que vivemos, sabemos muito provavelmente através dos filmes". Por conseguinte, isso deixa mais que explícito a importância que essa forma de arte e entretenimento tem em nossas vidas.

Se integramos a "imaginação sociológica" para demonstrar como as experiências cinematográficas ocorrem em contextos culturais e sociais onde as estruturas restringem e/ou permitem a ação individual, podemos então começar a pensar o cinema como uma "prática social" (TURNER, 1997). Em outras palavras, a sociologia pode procurar analisar os "padrões visuais" (as maneiras pelas quais alguns filmes visam públicos específicos por classe, raça, gênero ou sexualidade) a fim de compreender como os filmes, ao mesmo tempo, "*refletem*" e "*criam*" um "modo de vida" específico. Sobre isso, há um exemplo interessante apresentado por Sutherland e Feltey (2013), que diz respeito a uma das funções exercidas pelo cinema no

[7] "Was wir über die Gesellschaft wissen, in der wir leben und gelebt haben, wissen wir nicht zuletzt durch den Film". – Original.

início do século XX nos Estados Unidos: ajudar na "assimilação dos imigrantes" na então comunidade estadunidense emergente. Filmes como "*Making of an American*" (1920) foram patrocinados por comitês estaduais sobre a "americanização" com o objetivo de incentivar os imigrantes a se integrarem na nova sociedade, aprendendo os "costumes americanos" e o idioma "inglês". Entretanto, como as autoras acertadamente ponderam:

> A assimilação como americano convencional era, obviamente, reservada aos imigrantes que mais se pareciam com o grupo dominante. As salas de espetáculo, como outras instituições públicas, refletiam as divisões raciais, étnicas e de classe da sociedade como um todo, no conteúdo dos filmes exibidos e no tratamento das audiências participantes... Até a última parte do século XX, a política de segregação racial era aplicada nos cinemas pelo tempo (exibindo filmes para o público afro-americano tarde da noite), por setor (acomodando telespectadores afro-americanos no balcão), por entrada (exigindo afro-americanos a entrarem por becos laterais), e por bairro, com salas de exibição apenas para negros que serviam benfeitores em bairros afro-americanos, especialmente em cidades do norte (SUTHERLAND e FELTEY, 2013, p.2, tradução nossa)[8].

Percebe-se com isso que o cinema extrapola o epíteto de um mero "entretenimento", ou uma inocente "arte de massa". Ao apontarem a imbricação entre "cinema" e "espaço social", Sutherland e Feltey chamam a atenção para a existência aqui de um conjunto de determinantes culturais, subculturais, sociais e institucionais muitas vezes conflitantes. As disposições e configurações de poder presentes em nosso "mundo social", como pontuam as autoras, "*deixa-se ver*" nos códigos, nas convenções, nos mitos e nas ideologias tanto nos filmes quanto em seu público, formando um "espaço" contraditório e de disputa. Tendo em vista que os filmes são feitos para um determinado "grupo" de pessoas, haverá, desse modo, sempre traços intencionais (e não intencionais) e formas específicas de "endereçamento" no processo de construção da história a ser contada.

Colocando em termos mais simples, geralmente o filme oferece ao espectador "posições" para que ele "complete" o seu sentido, tal como pensado por seus realizadores. Isso significa que os filmes, em algum grau, determinam certas "posições" e "identidades"

---

[8] "Assimilation into the American mainstream was, of course, reserved for immigrants who most resembled the dominant group. Theaters, like other public institutions, reflected the racial, ethnic, and class-based divisions of the larger society in the content of the films shown and the treatment of the attending audiences…Until the latter part of the twentieth century, the policy of racial segregation was enforced at movie theaters by time (showing films for African American audiences late at night), by section (seating African American viewers in the balcony), by entrance (requiring African Americans to enter off a side alleyway), and by neighborhood, with black-only theaters serving patrons in African American neighborhoods, especially in northern cities". – Original.

que o seu público deve ocupar ou assumir. Todavia, esses "modos de endereçamento" (ELLSWORTH, 2001) nem sempre se configuram num movimento visual claro, numa fala explícita – ou mesmo consciente. Normalmente, são evidenciados na "estruturação" da relação entre o filme e o público. Sendo assim, o "espaço simbólico" dentro da narrativa fílmica e os *papéis* que somos convidados a ocupar (ou a se identificar) se interligariam, com frequência, às posições ideológicas e políticas do "espaço social".

O estudo sociológico do cinema, portanto, torna-se uma ferramenta pedagógica substancial, na medida em que ele é capaz de fornecer-nos acesso a um quadro amplo e contrastante, através do qual é possível observar e compreender os múltiplos contextos sócio-históricos de suas produções; bem como os sentimentos associados às relações raciais, de classe, de gênero; e, consequentemente, os julgamentos políticos e as instruções morais subjacentes às suas narrativas e ao seu processo produtivo. Em suma, os filmes tornam-se um novo tipo de "texto" por meio do qual somos apresentados a "estórias", a "molduras" e a "representações" do "mundo da vida". Nas palavras de Sutherland e Feltey (2013, p.7, tradução nossa), "os filmes refletem nossa cultura enquanto servem simultaneamente como um elemento que a constitui. Nós vemos nossa sociedade através do cinema e vemos o filme através do prisma de nossas normas sociais, valores e instituições"[9].

Tal como as outras formas de arte – música, teatro, literatura, pintura – os filmes nos *falam* sobre algo, expondo-nos às ideias de roteiristas e diretores que usam várias técnicas para explicar, explorar ou conduzir nossa experiência estética. Porém, os filmes requerem um tipo de "leitura" diferente daquela que podemos ter de outros textos. Um romance, por exemplo, pode ser tão controverso quanto o autor pretende, já que ele, ou ela, tem mais autonomia. Um filme, por outro lado, muitas vezes tenta minimizar a "controvérsia" para alcançar um maior número de pessoas. O romance, geralmente, é uma voz – a do autor. O filme, por outro lado, é, necessariamente, o produto de muitas vozes – o roteirista, o diretor, o editor, os atores, etc. – potencialmente diluindo uma "voz única" no qual o filme é baseado. As interpretações de um romance residem principalmente nas "imaginações" ativas do leitor. Por outro lado, um filme usa de seus recursos visuais e sonoros para, até certo ponto, "guiar"

[9] "Films reflect our culture while simultaneously serving as an element that constitutes it. We see our society through film, and we see film through the prism of our social norms, values, and institutions". – Original.

e “induzir” uma resposta específica ao espectador. Assim, enquanto um “texto moderno”, os filmes devem ser considerados em seus símbolos e em sua linguagem específica.

O interesse da sociologia pela “sétima arte” não deve ser, contudo, determinista. Desde a origem do cinema, muitos temiam que os filmes conduziriam as pessoas a seguirem *passivamente* as instruções normativas contidas neles. Assim, alguns estudiosos acreditavam que um filme sobre crime inspiraria necessariamente em sua audiência um desejo por cometer crimes. Um filme pornográfico causaria estupros generalizados. Filmes de cowboy ou policial levariam necessariamente a atitudes violentas. O espectador era então apresentado como passivo porque não se pretendia que ele pudesse intervir nos eventos apresentados na tela. Enquanto os personagens do filme se movem tão bem quanto as coisas, até mesmo a câmera está em movimento – apenas o espectador parece estar condenado à ausência de movimento. Em última análise, essa perspectiva apresentava a imagem do público cinematográfico como uma “esponja” absorvendo mensagens e respondendo a seus estímulos como verdadeiros “cães pavlovianos”. Ou seja, como se o público fosse uma “massa ingênua” e imóvel, de alguma maneira incapaz de *filtrar* os códigos normativos dos filmes[10]. Entretanto, embora sua passividade tenha sido muitas vezes enfatizada e lamentada (como em JARVIE, 1974, p.78),

> O espectador ou a espectadora nunca é, apenas ou totalmente, quem o filme pensa que ele ou ela é […] A maneira como vivemos a experiência do modo de endereçamento de um filme depende da distância entre, de um lado, quem o filme pensa que somos e, de outro, quem nós pensamos que somos, isto é, depende do quanto o filme “erra” seu alvo […] Seja qual for a distância pela qual o modo de endereçamento de um filme “erra” o alvo (mínima ou enorme) é necessário aquilo que alguns estudiosos chamam de “negociação” por parte do espectador […] da mesma forma que o espectador ou a espectadora nunca é exatamente quem o filme pensa que ele ou ela é, assim também o filme não é, nunca, exatamente o que ele pensa que é. Não existe, nunca, um único e unificado modo de endereçamento em um filme. (ELLSWORTH, 2001, p. 20-21).

[10] Segundo o fisiologista russo Ivan Pavlov, o comportamento animal resumir-se-ia às respostas a uma série progressiva de “estímulos” ou “situações” as quais estamos expostos no mundo. O experimento clássico de Pavlov com cães demonstrava que na presença de um estímulo (comida) os cães necessariamente produziam uma resposta (salivação). Porém, ao soar um sino antes de alimentá-los, Pavlov promoveu um pareamento de estimulações (entre som e comida), transformando um estímulo neutro em estímulo condicionado (agora, todas as vezes que ouviam o som do sino, os cães o associavam à hora da comida e começavam a salivar). Contudo, o problema desse tipo de associação mecânica quando aplicada aos humanos é que ela ignora a parte inconsciente das pessoas, bem como as suas emoções e os seus sentimentos. Além disso, ao focalizar apenas nos instintos, ela deixa de lado a racionalidade das ações – desconsiderando a liberdade dos indivíduos em suas tomadas de decisão. Entretanto, nos meios de comunicação de massa e, sobretudo, em boa parte das campanhas publicitárias, podemos observar recorrentemente algumas premissas pavlovianas, especialmente quando se trata do público infantil, ou, por exemplo, das publicidades de cerveja – com uma forte associação entre a bebida alcoólica e o sucesso pessoal. Ao verem as pessoas se divertindo nos comerciais, o público é tentado a querer associar isso com a sua vida, pensando que se comprarem a bebida, eles poderão ser felizes da mesma maneira. Assim, não haveria apenas uma reação (resposta) à bebida (estímulo), mas a toda uma “experiência” que ela representa.

Atualmente, há mesmo uma tendência em se pensar o público de cinema mais como um "decodificador" de símbolos e significados, ativamente engajado com o próprio filme (agindo como um *co-autor*), e também como um "contextualizador", constantemente interpretando suas imagens dentro dos contextos da vida social que se insere. Desse modo, Jacques Rancière, em seu estudo sobre o "espectador emancipado", advoga contra a ideia da suposta "imobilidade" de quem ver ou ler um obra, ao chamar a atenção para o equívoco de não se considerar o poder de *agência* que carrega o "*olhar espectarorial"* diante dos filmes:

> A emancipação começa quando desafiamos a oposição entre *ver* e *agir*; quando entendemos que o fato auto-evidente que estrutura as relações entre dizer, ver e fazer pertence à estrutura de dominação e sujeição. Começa quando entendemos que *a visualização é uma ação* que confirma ou transforma essa distribuição de posição. *O espectador também age... observa, seleciona, compara, interpreta...* liga o que vê a uma série de outras coisas que viu em outros estágios, em outros tipos de lugares... *compõe seu próprio poema com o elemento de poemas anteriores... participa da performance remodelando-a à sua própria maneira* – recuando, por exemplo, da energia vital que deve transmitir para torná-la uma imagem pura e associando essa imagem a uma história que ele leu ou sonhou, experimentou ou inventou. *Eles são, portanto, tanto espectadores distantes quanto intérpretes ativos do espetáculo que lhes são oferecidos* (RANCIÈRE, 2009, p.13, tradução e grifo nossos)[11].

Sendo assim, se vivemos em um mundo que se constitui fundamentalmente por imagens, há aquelas que são fabricadas para nós, artística ou comercialmente, mas também aquelas que nós fabricamos *perceptivamente* – a partir de nossas memórias e experiências de vida. Embora as imagens representem (*reapresentam*) outra coisa, isto é, apresente-nos a uma ideia, ou a um conceito, representar com imagens significa "simbolizar", e a simbolização (elemento básico de toda intercomunicação humana) é, nesse sentido, uma retratação de *sistemas relacionais*. Obviamente, na medida em que a vida social é fundada em uma "desigualdade" – que, em alguns casos, repousa sobre o uso da força – a simbolização de uma ideologia dominante funciona como uma série de "filtros" através dos quais esta desigualdade é justificada, sem que por isso deixe de ser reconhecida.

---

[11] "Emancipation begin when we challenge the opposition between viewing and acting; when we understand that the self-evident fact that structure the relations between saying, seeing and doing themselves belong to the structure of domination and subjection. lt begin when we understand that viewing is an action that confirms or transforms this ditribution of position. The spectator also acts… observes, selects, compare, interprets… links what she sees to a host of other thing that she has seen on other stages in other kind of place… composes her own poem with the element of the poem before her… participates in the performance by refashioning it in her own way – by drawing back for example, from the vital energy that it is supposed to transmit in order to make it a pure image and associate this image with a story which he has read or dreamt, experienced or invented. They are thus both distant pectator and active interpreters of the spectacle offered to them" – Original.

Por exemplo, a estrutura desigual de poder e conhecimento que deu sustentação ao relacionamento entre o "ocidente" e os povos considerados "outros" contribuiu para formar, ao longo dos séculos, um discurso colonialista que "inventou" um imaginário de África que a situa até hoje na "periferia da humanidade" (NASCIMENTO, 2017). Desde os primeiros anos de colonização, o pensamento colonialista desconsiderou a potencialidade subjetiva desses "outros": sua cultura, seus sistemas de valores e seus pensamentos. Essa forma de "ver" e, consequentemente, "pensar" o mundo não-ocidental impregnou todos os âmbitos sociais. Entre os quais: a arte, a ciência, a publicidade, a literatura e o cinema. Dessa maneira, o processo de constituição de uma "imagem desumanizada" do não-europeu e de uma "subjetividade africana" esteve condicionada muito frequentemente às representações do imaginário colonial e seus "dispositivos imagéticos", uma vez que eles reforçavam a cada *frame* ou parágrafo um regime de "poder" e "autoridade" das sociedades ocidentais perante as demais. E, embora estes múltiplos olhares se diferenciassem à primeira vista, eles partilhavam, contudo, um ponto em comum: "contribuíram para o fato de que, durante os séculos, a identidade africana foi negada e distorcida pelo olhar ocidental" (MEYER, 2004, p.10, tradução nossa)[12]. Não à toa, o cinema transformar-se-ia em um dos vetores mais importantes da ideologia colonialista e das teorias raciais do século XIX.

Na prática, porém, a maioria dos primeiros filmes colonialistas eram adaptações de outros textos, literários e de viagens. Como acertadamente observa Robert Stam e Louise Spence,

> a representação colonialista não começou com o cinema; ela está enraizada em um vasto intertexto colonial, um conjunto amplamente divulgado de práticas discursivas. Muito antes das primeiras imagens racistas aparecerem nas telas de cinema da Europa e da América do Norte, o processo de tomada da imagem colonialista, e a resistência a este processo, ressoou através da literatura ocidental. Historiadores colonialistas, falando para os "vencedores" da história, exaltavam o empreendimento colonial, no fundo, pouco mais do que um ato gigantesco de pilhagem em que continentes inteiros foram sangrados de seu material humano e recursos, como "missão civilizadora" motivada por um desejo de empurrar para trás as fronteiras da ignorância, da doença e da tirania (2000, p.316, tradução nossa)[13].

[12] "... ils ont contribué au fait que, pendant des siècles, l'identité africaine fut niée et faussée par le regard occidental". – Orginal.

[13] "Colonialist representation did not begin with the cinema; it is rooted in a vast colonial intertext, a widely disseminated set of discursive practices. Long before the first racist images appeared on the film screens of Europe and North America, the process of colonialist image-making, and resistance to that process, resonated through Western literature. Colonialist historians, speaking for the 'winners' of history, exalted the colonial enterprise, at bottom little more than a gigantic act of pillage whereby whole continents were bled of their human and material resources, as a philanthropic 'civilising mission' motivated by a desire to push back the frontiers of ignorance, disease and tyranny". – Original.

Com efeito, pode-se afirmar que, se, por meio de "símbolos", podemos entrar em "processos de comunicação" e trocar informações entre nós, esses símbolos (refiro-me principalmente às imagens), portanto, nos *representam*. Eles atuam como "delegados" no lugar daqueles aos quais nos referimos: pessoalmente, em uma fotografia ou em um filme, a minha "imagem corporal", ou a "imagem de meu grupo", representa-nos para os outros e, em muitos casos, também me representa para mim mesmo. Nesse sentido, Stuart Hall faz uma observação relevante, quando diz que a:

> identidade não é constituída fora, mas *dentro* da representação [...] o cinema, [não é] um espelho de segunda ordem sustentado para refletir o que já existe, mas *aquela forma de representação que é capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos* e, assim, nos permitir descobrir lugares para falar (1994, p.236-237, tradução e grifo nossos)[14].

Nesses termos, é possível afirmar, por exemplo, que a estrutura narrativa e fílmica do cinema colonialista, enquanto um "*lugar de fala*", em muito reverberava as ideias racialistas do século XIX. Isso significava que, sob um plano da representação cinematográfica, os grupos que eram diferentes em sua cultura e em seus aspectos físicos, eram negados e mensurados por conceitos europeus. Como bem observou Femi Okiremuette Shaka (1994, p. 169) em seu estudo sobre o cinema colonialista: "as categorias de experiência cultural e perspectivas físicas que marcam os africanos como diferentes dos europeus, são cinematograficamente destacadas não com o intuito de reconhecê-las, mas para repudiarem tais diferenças"[15]. Logo, assim como no discurso e na política colonial, a produção cinematográfica colonialista era (e ainda é) incapaz de ver "além de si mesma", ou das "fronteiras culturais".

Isso demonstra quão atrelados estão os filmes (e as representações imagéticas em geral) às instituições sociais de seu contexto histórico – seja para reforçá-las ou para combatê-las. Vejamos o exemplo de um gênero como o "melodrama", um dos mais explorados pelo cinema dominante até hoje. Em linhas gerais, ele pode ser definido como uma encenação dramática com complementos mais ou menos fixados de estoque de personagens, em que, de

[14] "Identity as constituted, not outside but within representation; and hence of cinema, not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover places from which to speak". – Original.

[15] "Categories of cultural experience and physical outlook which mark out Africans as different from Europeans are cinematically highlighted not so much to acknowledge them as such but specifically to disavow such differences". – Original.

um lado, temos uma heroína sofredora ou um herói, e, do outro, um vilão perseguidor. Nesse sentido, o melodrama é convencionalmente moral e humanitário, por um lado, e sentimental e otimista por outro – geralmente possui um final feliz, com a "virtude" sendo recompensada, e a "imoralidade" sendo punida. Dessa maneira, quando pensamos no cinema colonialista, o melodrama toma a "forma da oposição" através do esquema comparativo entre os "europeus" (colonizadores) e os "africanos" (colonizados)[16]. Sendo assim, ainda de acordo com Shaka, embora esse tipo de construção narrativo-imagética promovesse uma "visibilidade" maior a determinados grupos humanos e "lugares distantes", ela não empoderava os africanos, em vez disso:

> Representava-os como os índios americanos do velho oeste, como um povo degenerado e bárbaro. A vilania é identificada com os africanos, assim como a virtude e a retidão moral é identificada com os europeus. As únicas exceções são o "bom" africano que colabora com a autoridade colonial europeia (1994, p. 172, tradução nossa)[17].

Percebe-se com isso que o "cinema colonialista" tipicamente idealizava a vida nas colônias enfatizando, sobretudo, os "aspectos modernizadores" da colonização. Ambientados em cenários coloniais, muitos desses filmes representavam esse "espaço anexado" do império como refúgio para os colonizadores que buscavam "escapar" da vida enfadonha na metrópole. Por consequência, os filmes coloniais dificilmente tentavam refletir as "realidades sociais" da vida nos países colonizados. Pelo contrário, atualmente podem ser considerados uma fonte importante no entendimento, antes, da "mentalidade" das sociedades colonizadoras desse período – e produtos de um regime dominante de representação cinematográfica e visual do ocidente colonizador.

Diante disso, precisamos de ser então capazes de *identificar* esses "valores" e os "elementos ideológicos" nos "aspectos da representação" que os *incorporam*. Isso significa que devemos compreender o "lugar" que nos foi e nos é estabelecido em tais processos. Sociologicamente, o filme pode ser usado, portanto, como um *meio concreto* para ilustrar

---

[16] Filmes como "Tarzan, o Homem Macaco" (1932) de W.S. Van Dyke, "Bozambo" (1935) de Zoltan Korda, "As Minas do Rei Salomão" (1937) de Robert Stevenson, "A Rainha Africana" (1951) de John Hurston, "Simba" (1955) de Brian Desmond, para citar alguns, promoviam uma *imagem de África* associada a um quadro exótico no qual o continente, com seus habitantes, sua própria história, sua própria cultura, permanecia sempre à distância.

[17] "… it represents them, like American Indians in the Western, as degenerate and barbaric people. Villainy is identified with Africans just as virtue and moral uprightness is identified with Europeans. The only exceptions are the 'good' African who collaborates with the European colonial authority". – Original.

princípios no estudo da vida social. Ou seja, o que diferentes filmes sugerem sobre o significado de raça, classe, gênero, migração e identidades de determinados grupos. Como a "linguagem" do filme produz diferentes significados. Como se dá a repetição dessas imagens em nossa cultura. Como um determinado grupo, ou um determinado sistema político é representado. O que mudou com o tempo. Quais os efeitos socializantes do filme. Como e o que os filmes nos ensinam sobre determinado tema. Até que ponto e, de que maneira, podem ser usados como recursos de "resistência" e "identidade". A análise envolve, portanto, aprender a reconhecer conceitos sociológicos em nossas experiências sociais *mediadas* pelas imagens, ou naquilo que Nicholas Mirzoeff (2015, p.11, tradução e grifo nossos)[18] chamou de "cultura visual": "as coisas que vemos, o modelo mental que todos temos de *como* ver e *o que* podemos fazer com isso".

Um dos aspectos cruciais desse "lugar de espectador" do mundo – qualidade que todos nós compartilhamos – é que ele propõe uma maneira de ver investida de significados que se naturalizam como atemporais, objetivos e óbvios. O que permanece oculto, no entanto, é o processo de representação *em si*. Isto é, o investimento de significados como um *processo social material*. Nesse caso, o que se chama de "cultura visual" hoje nada mais é do que a imagem que uma sociedade dá de si mesma – e isso também envolve o que é "invisível" ou mantido "fora de vista" (MIRZOEFF, 2015). Logo, as "representações visuais" servem, em muitos casos, para nos constranger e estabelecer lugares relativamente "fixos" que devemos ocupar, a fim de garantir ações sociais coerentes ao longo do tempo. Em outras palavras, pode-se dizer que a "cultura visual" predominante em nossa sociedade costuma usar a "*fabricação de imagens*" e os "*processos de representação*" para nos persuadir de que as coisas são como devem ser e que o lugar que nos é dado é o lugar que deveríamos ter ou ocupar.

Em seu estudo clássico "*Ideology and The Image*", Bill Nichols mostrou como essa complexa relação entre a ideologia dominante em uma sociedade se confunde com suas imagens e funciona de modo que pareça não apenas necessária, mas realmente imprescindível e desejável:

---

[18] "the things that we see, the mental model we all have of how to see, and what we can do as a result". – Original.

> a ideologia claramente não é coercitiva, nem é redutível a sistemas de crença específicos e articulados (ideologia populista ou racista, por exemplo). Tais sistemas podem constituir ideologias específicas, mas repousam sobre um processo mais geral de representação através do qual os indivíduos são recrutados em uma ordem social. Esse processo geral deve ser desejado por aqueles que ele recruta: nenhuma sociedade poderia durar muito se tivesse que forçar constantemente seus membros, do berço ao túmulo, a assumir seus lugares dentro de suas relações de comunicação e troca. (Quem, por exemplo, poderia forçar aqueles que forçam os outros a assumirem esses lugares para assumir seu lugar?) Os lugares ou posições representados e o senso de *self* representado pela ordem social dominante devem parecer desejáveis; devemos querer ser reconhecidos naquele lugar, nessa imagem que tomamos para sermos nós mesmos (NICHOLS, 1981, p.11, tradução nossa)[19].

Como consequência, um grupo que tenha sido por muito tempo submetido a relações de dominação sociocultural e política, em algum momento teve de se convencer da legitimidade de sua posição nessa relação. Num contexto colonialista, por exemplo, o colonizado só existe para o colonizador como *marca do plural*, jamais de maneira diferencial, como singularidade ou como indivíduo. Aceitar-se como colonizado quer dizer, então, aceitar o seu "retrato mítico". É nessa aceitação que o mecanismo mistificador do sistema colonial cumpre eficientemente o seu papel, pois, ao ser "aceito" e "vivido" pelo colonizado, esse retrato mítico ganha "certa realidade e contribui para o retrato real do colonizado" (MEMMI, 1977, p. 83). A aceitação dessa "representação" torna-se assim um suporte essencial para o *modus operandi* colonial.

Ainda sobre esse aspecto, a experiência do colonialismo também mostrou que o discurso "democrático liberal" europeu eram apenas palavras vazias que encobriam relações reais de dominação e exploração. Eis a lógica contraditória e alienante de seu sistema político: a tão proclamada *igualdade*, *liberdade* e *fraternidade* serviam apenas aos europeus colonizadores. Para os colonizados, sobravam tão somente a violência e o estigma social. Em termos práticos, a justificativa ideológica da dominação – na qual o racismo e os estereótipos criados e difundidos pelo colonizador desempenhariam um papel crucial para convencer o colonizado de sua inferioridade – seria, de acordo com Franz Fanon, um "elemento estrutural" da sociedade colonial – e pós-colonial. Funcionando como uma espécie de "operador

[19] "ideology is clearly not coercive, nor is it reducible to specific, articulated systems of belief (populist or racist ideology, for example). Such systems may constitute specific ideologies, but they rest upon a more general process of representation through which individuals are recruited into a social order. This general process must be desired by those it recruits: no society could long endure if it had to constantly force its members, from cradle to grave, to assume their places within its relations of communication and exchange. (Who, for example, could force those who force others to assume those places to assume their place?) The places or positions represented, and the sense of self represented by the dominant social order must appear desirable; we must want to be recognized in that place, in that image we take to be our-selves". – Original.

psíquico", um jovem negro-colonizado, por exemplo, acabava por adotar *subjetivamente* as atitudes do colonizador num processo de "identificação", por um lado, e "autonegação", por outro. Essencialmente, ele passava a pensar e a "querer-se" como o seu algoz. Num sentido narrativo-imagético, Franz Fanon observou, naquele momento, a experiência de assistir à projeção de um filme de Tarzan nas Antilhas e na Europa:

> Nas Antilhas, o jovem negro se identifica de facto com Tarzan contra os negros. Em um cinema da Europa, a coisa é muito mais complexa, pois a platéia, que é branca, o identifica automaticamente com os selvagens da tela. Esta experiência é decisiva. O preto sente que não é negro impunemente. Um documentário sobre a África, projetado em uma cidade francesa e em Fort-de-France, provoca reações análogas. Melhor: afirmamos que os bosquímanos e os zulus desencadeiam, ainda mais, a hilaridade dos jovens antilhanos. Seria interessante mostrar que, neste caso, o exagero reativo deixa adivinhar uma suspeita de reconhecimento. Na França, o negro que vê tal documentário fica literalmente petrificado: não há mais escapatória, ele é, ao mesmo tempo, antilhano, bosquímano e zulu (FANON, 2008, p. 135).

O trecho acima deixa à mostra, de modo singular, a natureza cambiante e situacional do espectador colonizado inserido em um regime de representação violento e deturpante. Conforme o contexto da recepção do filme, vê-se surgir diversas alterações no processo de identificação – tornando-se a variante racial um vetor importante nesse processo. E no que diz respeito ao exemplo supracitado, a identificação com o herói, na maioria dos casos, implica, necessariamente, uma autonegação que, no entanto, pode ser "curto-circuitada pela consciência de estar sendo olhado de uma determinada maneira, como se se estivesse sendo 'projetado' ou 'alegorizado' por um olhar colonial dentro do cinema" (STAM, 2003, p. 118). O colonizado, no entanto, permanece fixado. Sua identificação com o herói dura apenas "ao primeiro olhar do branco, [quando] ele sente o peso da melancolia" (FANON, 2008, p.133). Embora o colonizado sinta uma necessidade constante de fugir dos estereótipos que lhe foi criado e imposto pela sociedade colonial, e de todo o mal que eles lhe trazem, a ponto de aceitar ser enquadrado e buscar "mudar de pele", criando "máscaras brancas", assimilando-se, "branqueando-se"; ele, ainda assim, permanece "enclausurado no próprio corpo" (FANON, 2008, p. 186).

Figura 1: A representação do africano como um ser primitivo e selvagem. Filme: "**Sanders of the river**" (1935) de Zoltan Korda.

Desse modo, o fator mais importante aqui é o da "imagem ideológica" e o que ela faz *de* e *para* nós. Alguns teóricos definem ideologia como "visões" que servem para racionalizar os interesses de alguns grupos. Essas visões também são consideradas "crenças", mas podem ser, literalmente, *visões*. Afinal, "ver é acreditar" – como costumeiramente falamos. O modo como *vemos* a nós mesmos e *vemos* o mundo ao nosso redor é como nós *acreditamos* que ele e nós sejamos, e as imagens geralmente apresentam essas "*visualizações*". Os filmes, nesse sentido, apresentariam tipos particulares de visualizações, pois a forma como vemos está ligado ao modo como nos vemos, o que consideramos que somos e o que queremos nos tornar. Contudo, ainda segundo Bill Nichols (1981, p.12), os projetos que estabelecemos para nós mesmos são frequentemente "projeções" das visões que recebemos. Se esses "pontos de vista" protegem os interesses de grupos dos quais somos excluídos, nossos investimentos em "projetos próprios" tornam-se, consequentemente, investimentos em servidão. O cinema, como outras formas de arte e instituições sociais, converte-se, desse modo, em uma "arena de contestação ideológica".

Basicamente, quando olhamos uma imagem, estamos lidando com uma fonte de "impressões sensoriais" sobre as quais um significado já foi conferido. Ou seja, a imagem na qual fixamos nosso olhar foi organizada por outros seres humanos – isso parece óbvio quando a imagem é uma pintura, mas também é verdade para uma fotografia e para o cinema (são pessoas que escolhem o tema, o tipo de lente, a posição da câmera, os enquadramentos, os personagens e o desenrolar do enredo). Em outras palavras, uma imagem *pertence* à cultura e não à natureza. Desse modo, nenhum filme pode ser imaginável, cujas imagens não revelam nada sobre a sociedade em que foi criado e visto, que "nada diz" sobre seus produtores e

consumidores. Todo filme, portanto, constitui um "sintoma", um "sistema de sinais" e "coordenadas" que devemos aprender a ler – tal como aprendemos a ler o mundo físico ao nosso redor. Em nossa percepção normal do mundo, uma matriz de impressões sensoriais entra no olho e estimula os impulsos nervosos para o cérebro. O processo perceptivo, enquanto "serviço de tradução", organiza essas impressões em padrões, produzindo informações que se tornam significativas, combinando informações com os códigos que governam sua disposição. Sendo assim, nós traduzimos impressões sensoriais em informações e processamos essas informações em relação a códigos, a fim de sustentar um diálogo significativo entre nós mesmos e nosso ambiente.

Esse "hábito perceptivo" que desenvolvemos ao longo do tempo pode ser chamado, segundo John Berger (2001), de nosso "*modo de ver*". Efetivamente, o ato de "*ver*" precede as palavras. Quando criança, olhamos para o mundo e o reconhecemos mesmo antes de poder falar qualquer palavra monosilábica. Nesse sentido, o nosso "ato de ver" é quem primeiro estabelece o nosso "lugar" no mundo. Se a maneira como vemos é afetada pelo que sabemos e pelo que acreditamos, só vemos, entretanto, aquilo que "olhamos", e toda "mirada" é um *ato de escolha*. "Como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance – ainda que não necessariamente ao alcance da mão" (BERGER, 2001, p. 10-11). E logo nos damos conta de que também podemos ser vistos. Assim, o "olho do outro" combina com "nosso próprio olho" de modo que nos tornamos finalmente integrantes de um "mundo visível".

Por esse ângulo, uma "mudança perceptiva" sugere sempre uma "*consciência da diferença*" ao longo do tempo. Ao passo que o "hábito perceptivo" simbolizaria uma "*consciência da ordem*". Dessa maneira, quando tratamos de um "estilo de imagem", ou um "estilo artístico", também estamos lidando com um "modo de ver", já que toda imagem é uma *objetificação*, uma mensagem, um sistema, exibindo uma "ordem", uma "habilidade" e os códigos inconscientes que sempre as acompanham. É por isso que quando vemos uma imagem (seja ela artística ou não), nos situamos na história. De igual modo que, quando somos *impedidos* de vê-la, estamos sendo privados da história que nos pertence. A "reciprocidade da visão", nesse caso, torna-se mais importante que o próprio diálogo falado. Na verdade, o diálogo em palavras quase sempre apresenta-se como uma "tentativa" de verbalizar essa relação. Metafórica ou literalmente, "vemos as coisas", e ao dialogarmos,

tentamos, de fato, descobrir a maneira como os outros “veem” o mundo. É por isso que antes de perguntar “pode o subalterno filmar?”, devemos saber se ele realmente “pode ser visto”.

Por conseguinte, a pergunta inicial “por que estudar cinema?”, já pode ser respondida de maneira simples e direta: estudar cinema é sociologicamente importante porque o que chamamos “realidade social” é *vivenciada* muitas vezes através do “delírio”, da “fantasia” e do “mundo lúdico” fornecido pelos filmes e suas narrativas. Porque mais pessoas em todo o mundo “veem” suas vidas crescentemente pelo prisma das “vidas possíveis” oferecidas pelos meios midiáticos de circulação global. Porque a aproximação entre o “olhar” e o “espaço” no cinema atuam na produção de *subjetividades* e “no fabrico de vidas sociais para muitas pessoas em muitas sociedades” (APPADURAI, 2004, p.78). Em suma, porque a “imagem”, o “imaginado” e o “imaginário” são termos que orientam para algo de fundamental e novo nos processos culturais contemporâneos: a) um campo organizado de “práticas sociais” e b) um local privilegiado de negociação de identidades e histórias coletivas.

1.4 ONDE QUERO CHEGAR COM ISSO?

Partindo desses aportes iniciais, e de outros aspectos que serão expostos mais adiante, o trabalho que ora se inicia busca alinhar-se, portanto, a uma perspectiva de análise que leva em conta os seguintes pontos:

> 1) A complexidade do fenômeno fílmico, enquanto “fenômeno social” de uma época ou lugar para a análise sociológica, na forma como o mundo é olhado, avaliado e reconstruído por um determinado indivíduo ou grupo social, a fim de saber quais proposições se pode apreender dessa produção do ponto de vista de suas “configurações históricas”.
>
> 2) Os fatores estéticos (referidos especificamente ao campo da linguagem e narrativa fílmicas) e extraestéticos (ao amplo campo da cultura, da ideologia e da sócio-política) que compõem a matéria interna dos filmes, seu tempo e espaço diegéticos, e como, até certo ponto, revelam os valores, hierarquias e posicionamentos sociais de seus realizadores.

3) As categorias pertinentes à análise dos filmes que se fazem presentes na experiência poético-visual como ponto chave no entendimento da "topografia fílmica" e suas configurações espaciais e simbólicas.

4) O exame comparativo de filmes que operam diegeticamente os desafios criados por novas subjetividades culturais e políticas a partir da reconfiguração da tensão entre os lugares ocupados por seus personagens. Ou seja, que "visualiza" as novas "cartografias sócio-culturais" (e suas contradições) na forma como se vivencia a "espacialidade", a "comunidade" e o "pertencimento" no mundo contemporâneo.

Ao levar em conta todos esses aspectos, pretende-se aqui analisar como as recriações cinematográficas de "experiências migratórias" assumem um lugar de enunciação sociologicamente relevante sobre os dilemas culturais e políticos contemporâneos – num campo de forças pertinente às configurações de "identidades", "espaços" e "fronteiras". Para ser mais exato, nos últimos trinta anos, a produção de cinema tem sido transformada como resultado da crescente "visibilidade" de cineastas com um background migrante e um interesse crescente nas facetas e dinâmicas do multiculturalismo das sociedades contemporâneas. Ou seja, representações de personagens móveis, de espaços transfronteiriços, de grupos diaspóricos e de encontros "transculturais" têm assumido uma posição de destaque nas narrativas cinematográficas de muitos desses cineastas. Juntamente com uma mistura eclética de paradigmas estéticos "marginais" e modelos "hegemônicos", essas novas influências parecem mudar e revitalizar tanto o chamado "cinema africano" como o "cinema europeu" contemporâneos. Na literatura recente, muitos autores partem da hipótese de que essas "visualizações" apresentam uma imagem de mundo e dos imigrantes (nesse caso, imigrantes africanos) complexa e desterritorializada. Em outras palavras, apresentam novas configurações conceituais pertinentes aos campos de força de construção de "identidades do presente", evidenciando uma "mudança perceptiva" na maneira de *imaginar* e *vivenciar* os "espaços" no mundo contemporâneo globalizado.

De fato, a mudança de uma "perspectiva nacional" para uma "perspectiva transnacional", ou "global" da cultura contemporânea, foi alimentada pelo longo legado do colonialismo, mas também pelo processo em curso de integração europeia, pelas repercussões geopolíticas do colapso do comunismo, e, em especial, pelo afluxo de migrantes e refugiados

de todo o mundo. Como consequência dessa mobilidade crescente de bens, pessoas, ideias e imagens, as culturas e sociedades europeias (sobretudo as antigas metrópoles coloniais) testemunham um processo de diversificação e fragmentação que nas últimas décadas ganharam uma visibilidade política verdadeiramente importante[20]. Isso se reflete em um número crescente de filmes feitos por (ou sobre) "migrantes" e "diaspóricos", que parecem desafiar uma compreensão tradicional das "identidades nacionais" – do que significa ser francês e argelino, alemão e turco, inglês e indiano, etc. Diante disso, alguns autores chegaram a argumentar que essa mudança de visualização reflete, no fundo, uma mudança que vem ocorrendo no próprio "realismo social" do cinema de arte, inicialmente baseado na ideia de um "*cinema do dever*", típico dos anos 70 e 80, e que agora caminha em direção à liberdade de auto-representação de um cinema dos "*(des)prazeres do hibridismo*" (GÖKTÜRK, 1999).

Decerto, as identidades que os imigrantes desenvolvem em seus países receptores refletem as condições e experiências materiais da diáspora e da experiência do exílio. Muitos constroem subjetividades e sensibilidades que expõem os processos contínuos de refazimento, convulsões e crises que precisam enfrentar em seus novos lares. E os meios de comunicação, por seu turno, desempenham um papel importante nesse processo de "*criação do sujeito*". Segundo o cineasta chadiano Mahamat-Saleh Haroun (2008, p.100, tradução nossa): "Nas sociedades que os acolhem, os imigrantes são, ao mesmo tempo, visíveis e invisíveis. Eles se integram, trabalham, estão presentes em diversos níveis da sociedade. Mas esta visibilidade é limitada porque eles não são representados em certas áreas e meios"[21]. Nesse contexto social e político, as "intervenções" e as "reformulações" dos Estados-nação como "multiculturais" tornar-se, então, uma estratégia discursiva (nem sempre eficaz, como veremos) para mudar os "espaços" ocupados pelas comunidades migrantes e diaspóricas. Para outros autores, a

[20] Embora a migração não seja uma novidade entre nós, e que, de fato, ela ocorra em maior número e com consequências mais fundamentais em países que servem de "etapa" nesse processo transmigratório (ALIOUA, 2013), desde a última década, com a chegada de milhões de refugiados e imigrantes econômicos no continente europeu, um sentimento de "medo" tem sido instrumentalizado pela extrema-direita, implicando numa rejeição ativa e recorrente de "símbolos" estrangeiros. Desse modo, as condições de reconhecimento da "alteridade" na democracia de muitos estados-nação contemporâneos vem sendo objeto de tensões consideráveis, na medida em que a cidadania – em sua configuração estreitamente nacional – se torna cada vez mais uma categoria insuficiente de definição de direitos, posto que se combina com outras "referências culturais" incorporadas num quadro de "experiências espaciais" diversas.

[21] "Dans les sociétés qui les accueillent, les immigrés sont à la fois visibles et invisibles. Ils s'intègrent, travaillent, sont présents à différents niveaux de la société. Mais cette visibilité est limitée parce qu'ils ne sont pas représentés dans certains domaines ni dans certains milieux". – Original.

expressão da "identidade cultural" através da *experiência visual compartilhada* pode ser usada, inclusive, para sustentar "fluxos culturais recíprocos", "mobilizando a cultura visual para promover uma comunidade imaginada" (MOORTI, 2003, p.356, tradução nossa)[22], e ressaltar os aspectos psicológicos e sociais desse transnacionalismo. Se por um lado, a experiência da migração sublinha o "desterritorialização", por qualquer motivo que seja, por outro lado, ela é acompanhada de uma imperiosa necessidade de "reterritorialização" no "novo espaço" – podendo ser vivido de forma coletiva (em comunidades) ou individual (subjetivamente). É essa problemática que, para muitos teóricos do cinema contemporâneo, passa a predominar nos filmes feitos (ou sobre) migrantes e diaspóricos.

Recentemente, autoras como Daniela Berghahn e Claudia Sternberg (2010), por exemplo, propuseram a denomiação de um "gênero" chamado "cinema migrante e diaspórico", para proporcionar um "quadro de análise" dos filmes feitos por (ou sobre) migrantes e diaspóricos. Com isso, as autoras demonstram estar conscientes do perigo essencializadores do gênero apenas pelo *fundo racial* dos cineastas – daí porque incluir também aqueles filmes feitos *sobre* e não apenas *por*. Na prática, porém, parece que permanecemos ambíguos em relação ao referente dos adjetivos. Pois, quando pensamos num "espaço diaspórico", como um local de transformação e interseção, bem como de inclusão e exclusão, de pertencimento e alteridade, (BRAH, 2011, p. 209), dentro desse "espaço", os cineastas podem potencialmente articular uma memória na qual a "memória diaspórica" de uma minoria e a "cultura memorial tradicional" da nação anfitriã convergem. Entretanto, para Berghahn e Sternberg (2010), as duas operações memoriais não seriam idênticas. Ou seja, para elas, os "cineastas migrantes e diaspóricos", poderiam ativar "conexões memoriais", ou "pós-memórias" mediadas não por lembrança, mas por um investimento e "criação imaginativa" com o passado migratório, ao passo que diretores e escritores não-migrantes e não-diaspóricos, basear-se-iam, em geral, no que Alison Landsberg (2003) chamou, em outro contexto, de "memória protética" – isto é, memórias de experiências que não são suas.

Sendo assim, a proposta do "cinema migrante e diaspórico" não parece escapar completamente dos mecanismos de essencialização – ligada à biografia de seus realizadores. Além disso, é um termo que pretende ser aglutinador, em seu intuito de incorporar todos aqueles filmes que partilham de uma "ótica diaspórica" (MOORTI, 2003), uma "visualidade

[22] "…mobilising visual culture to contribute to imagined community". – Original.

háptica" (MARKS, 2000), um "sotaque" (NAFICY, 2001); e em sua tentativa de absorver, em seu próprio interior, outras categorizações, tais como: "cinema intercultural" (MARKS, 2000), "cinema transnacional" (EZRA e ROWDEN, 2006), "cinema pós-migrante" (LEAL et al., 2008), "cinema de transvergência" (HIGBEE, 2007), etc. Basicamente, para a maioria desses autores, os filmes classificados dessa maneira, colocariam no cerne de sua representação as "experiências de deslocamento", do "retorno" (ou de sua impossibilidade), da ambivalência do sentimento de "pertencimento" ou não a uma nação – forçando, inevitavelmente, um diálogo cultural entre dois mundos (a sociedade de acolhida e a sociedade de origem). Em termos práticos, isso significa que "com suas novas propostas poéticas e temáticas, esses cineastas hibridizaram tanto os cinemas nacionais dos países ocidentais (sobretudo na França, na Inglaterra e na Alemanha) quanto os cinemas da África, da Ásia e do resto do mundo" (BAMBA, 2011, p. 169). Com efeito, para esses teóricos, se o processo de "empoderamento cultural" dos grupos marginalizados se converte num elemento central para a construção de uma "identidade diaspórica", o cinema, por seu turno, tem sido um elemento crucial para isso.

Para muitos, seria possível observar nos relatos fílmicos, e em suas personagens, a experiência de um "corpo estranho" na cultura do mundo globalizado, cuja "territorialidade tornou-se uma delimitação anacrônica de funções materiais e identidades culturais, [embora] o monopólio sobre o território seja exercido através de políticas de imigração e cidadania" (BENHABIB, 2004, p.5, tradução nossa)[23]. Seriam nessas "narrativas", portanto, que evidências de valores e práticas *alternativas* desmentiriam as "construções hegemônicas" do mundo moderno – numa "contra-análise" social. Ou seja, a "tensão" entre o transnacionalismo humano e cultural de um lado, e a persistência na limitação territorial e lealdades ligadas a ela por outro, adquiririam no "cinema migrante e diaspórico" um complemento para a apreensão de realidades mediadas *em* e *através* de múltiplos espaços de um mundo cada vez mais interconectado e multicultural.

É por essa razão que o "espaço diaspórico", para muitos, torna-se um "lugar de subversão" (HALL, 2010; BHABHA, 1998), ou um espaço de questionamento dos "discursos de poder", onde o sujeito "migrante" (e "diaspórico") seria capaz de articular e negociar novos valores culturais, em detrimento de um conceito totalizante ou hegemônico das

[23] "Territoriality has become an anachronistic delimitation of material functions and cultural identities… monopoly over territory is exercised through immigration and citizenship policies". – Original.

"formações culturais" contemporâneas. O "cinema migrante e diaspórico", por seu turno, representaria a desterritorialização e a reterritorialização humana não como pontos opostos, não como "causa" e "efeito", mas como elementos *coexistentes* de um mundo conectado por meio de fluxos e redes ou, como Appadurai (1997) coloca, por meio de "paisagens" (-scapes). Visto que as pessoas moldam seu movimento de acordo com a forma como *percebem* o mundo, as narrativas cinematográficas orientariam o fluxo desses personagens que se deslocam o tempo todo, apontando, portanto, para a instabilidade e a não permanência características de nosso tempo (SCHURMANS, 2015). Sendo assim, "as identificações imaginárias que os filmes oferecem como experiência estética e política, [estariam] intimamente vinculadas ao modo como os espaços são percorridos" (FRANÇA, 2003, p.36).

Contudo, o que por vezes parece ausente em toda essa discussão sobre as produções cinematográficas diaspóricas contemporâneas é o papel, *também*, dos "imigrantes" e "diaspóricos" como possíveis atores dos "discursos hegemônicos" (DAĞCI, 2015; SPIVAK, 2010). Ou seja, a impressão que se tem, ao ler a proposta de Berghahn e Sternberg (2010), e grande parte dos autores contemporâneos, é a de que, muitas vezes acriticamente, somos levados a acreditar que, ao assumir uma "autenticidade autorepresentativa" e "híbrida", essas minorias raciais e étnicas estariam assumindo também uma resistência anti-hegemônica "automática". Não parece ter-se claro em mente, entretanto, que a reconfiguração do poder hegemônico pode acontecer lado a lado com as "novas imagens" do multiculturalismo e da "diversidade" devido, também, às mudanças nas forças do "mercado cultural global" (nomeado de "*marketing* étnico"), que "permite, ao mesmo tempo em que rejeita […] um tipo de diferença que não faz diferença alguma" (HALL, 2009. p. 320). (Alguns desses pontos especificamente são melhor esclarecidos na parte 3.5 desta tese).

Assim, embora a "imaginação pós-colonial" (COSTA, 2006) possa basear-se em diferentes imediatismos históricos, a influência do Norte global permanece intacta dentro de diferentes realidades sociais. E isso também deve ser considerado na forma como os filmes "imaginam", em suas histórias, a migração de africanos para a Europa, pois é possível perceber que muitos cineastas representam a "experiência da migração" como o resultado de *imaginações* nascidas de imagens globalmente circulantes e realidades contemporâneas de mobilidade global desigual. Isso é especialmente relevante no contexto da migração africana, porque a "mobilidade limitada" de sua população parece "espelhar", em certa medida, o comércio atlântico de outrora, pelo menos em termos de quem "controla o movimento"

(HOFFMANN, 2010, p.34). Além disso, a complexidade das experiências de migrantes e da diáspora na Europa contemporânea, bem como as múltiplas e recíprocas relações das respectivas comunidades com os Estados-nações, leva-nos a crer que a "circulação de imagens" parecem também atender a um "público móvel", o que gera uma interação complexa entre consumo, mobilidade, localização e identificação.

Finalmente, respondendo à pergunta desta seção, este trabalho pretende chegar a examinar como produções de importância significativa no chamado "cinema migrante e diaspórico" contemporâneo tem "imaginado" a experiência da migração e do deslocamento; a luta pela cidadania e pelo "pertencimento cultural"; o encontro e a negociação de diferentes culturas e identidades, em suas narrativas e seus personagens. Em resumo, pretende-se aqui discutir especialmente *como* as representações fílmicas articulam questões de pertencimento, "identidade" e transnacionalismo; as formas pelas quais exploram as muitas contradições do exílio e da diáspora – os sentidos de "lar" e de "origem", as esperanças e tragédias das passagens de fronteiras e as dificuldades de ser "estrangeiro", "migrante" ou "diaspórico" em um mundo labiríntico, repleto de contradições, disjunções e ambivalências, a partir de uma perspectiva crítica e não essencialista desses grupos.

1.5 A SOCIOLOGIA *COMO* "NARRATIVA SUBVERSIVA"

Sem dúvida, Pierre Bourdieu pode ser considerado um dos maiores intelectuais contemporâneos, pois ele foi responsável não somente por uma renovação profunda nas ciências sociais, mas também pela defesa de uma sociologia engajada na esfera pública e científica. Isso foi registrado a partir do cotidiano do sociólogo francês num documentário dirigido por Pierre Carles, intitulado de "*La Sociologie est un sport de combat*", de 2001[24] – exatamente um ano antes da morte de seu protagonista[25]. Neste filme, Bourdieu sugeriu que a sociologia deveria servir a um propósito de transformação social. Ou seja, por meio da compreensão resultante de nossas investigações, nós, sociólogos e sociólogas, deveríamos contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

De maneira inusitada, porém criativa, Bourdieu utilizou a metáfora da sociologia como um "*esporte de combate*" para reivindicar um "fazer sociológico" que estivesse

[24] Curiosamente, até hoje, o documentário nunca foi transmitido pela televisão francesa.
[25] Pierre Bourdieu faleceu em 23 de Janeiro de 2002, em Paris.

comprometido com a *desnaturalização* dos mecanismos de dominação social. Nesse caso, pode ser entendido como "dominação social" aquilo que é *incorporado* e *praticado* cotidianamente em nossas vidas, ao inculcarmos padrões de comportamento considerados legítimos e naturalizados pela ordem social vigente. Como consequência da naturalização dos sistemas normativos, as práticas e os pensamentos divergentes ao "*habitus*" dominante de uma sociedade, tendem a ser estigmatizados e marginalizados por essa própria sociedade.

Cabe dizer que o conceito bourdieusiano de *habitus* inclui tanto as representações que fazemos sobre nós mesmos, quanto sobre nossa realidade social. Ou, em suas palavras, "um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações" (BOURDIEU, 1983, p. 65). O que bourdieu chama de "*habitus*" pode então ser considerado um "sistema de práticas" em que as pessoas se inserem – ou seja, os valores e crenças que veiculam, suas aspirações, identificações, visões de mundo, gostos, interesses, predileções, etc. O *habitus* traduz, dessa forma, estilos de vida, julgamentos políticos, morais e estéticos. Efetivamente, a realidade social, composta por vários locais de conflito e contestação, é considerada por Bourdieu uma "arena de combate" entre os diversos comportamentos e práticas dominantes e os setores subalternos desse "tatame"[26].

Diariamente, queiramos ou não, estamos a participar dessa "luta". Seja em casa, na escola, no trabalho, no modo como andamos, comemos, falamos e nos vestimos. Nos tipos de produtos que consumimos e propagamos. Estamos em uma disputa permanente pelo poder de definir as "regras do jogo", entre o que é bom e mau, entre o que é considerado feio e bonito, entre o que é considerado "distinto" e o que é considerado "vulgar"; entre o "aceitável" e o "reprovável", entre o que pode ser "visível" e aquilo que deve ser "silenciado". Com efeito, a grande ambição de Bourdieu era construir uma teoria sociológica das categorias que organizam a "percepção do mundo social", para com isso identificar o entrecruzamento das relações de poder com as várias formas de ações e atitudes cotidianas.

É, portanto, inspirado nessa ambição e predisposição em construir uma "sociologia combativa" que conduzo este trabalho, em busca de desnaturalizar nossos *modos de ver* e

[26] "Tatame" é um tipo de tecido de palha entrelaçada usado como tapete em treinos de artes marciais. O trocadilho faz alusão a outro conceito bourdieusiano importante: o conceito de "campo". Para Bourdieu, o "campo" seria o espaço que se traduz em lutas entre os que querem manter sua posição dominante e os que lutam para desacreditar essas posições, imprimindo uma nova concepção de legitimidade social. O que o sociólogo francês chama de "campo social", portanto, seria um espaço permanente de disputas.

pensar dominantes, em favor de *pontos de vistas* dissonantes – ou que constituem, por assim dizer, o lado oposto do "visível". Entretanto, ainda que tentado a fazê-lo, não cabe aqui aprofundar suas ideias, mas tão somente tomá-las como "motivadoras" na busca de uma sociologia que desvele nossas "violências simbólicas" – desenvolvidas por instituições e pelos agentes sociais que as animam no exercício da autoridade e na reprodução das ideias hegemônicas. Quase sempre sutil e dissimulada, a violência simbólica corrobora crenças, valores e preconceitos coletivamente construídos e disseminados por meio de atitudes e práticas, mas, em especial, por meio de nossas *narrativas* cotidianas.

De fato, o poder que as "narrativas" – sejam elas fílmicas, literárias, orais, etc. – exercem sobre a vida de cada um de nós não pode ser menosprezado, pois são elas que preenchem a lacuna entre a "interação social" diária e as "estruturas sociais". Não existindo por acaso, aquelas "histórias que as pessoas contam" geralmente refletem e sustentam arranjos institucionais e culturais, ao mesmo tempo que promovem e sustentam várias de nossas ações no mundo que vivemos. Por exemplo, Patricia Ewick e Susa Silbey (1995, p.200, tradução nossa) afirmavam que

> as narrativas são fenômenos socialmente organizados que refletem as características culturais e estruturais de sua produção... enquanto fenômenos socialmente organizados, as narrativas estão implicadas tanto na produção de significados sociais quanto nas relações de poder expressas e sustentadas por esses significados[27].

Sendo assim, pensar no "significado social" das narrativas, implica reconhecer que elas são construídas ou dadas dentro de "contextos sociais". Não é surpreendente que uma narrativa que exista fora ou anterior a um pano de fundo social, seja, em última análise, incognoscível. Porém, o aspecto mais importante aqui é que elas não são meramente "contadas" e reproduzidas entre nós. As narrativas são, de fato, *práticas sociais* que "forram" o nosso "tatame". Em outras palavras, as histórias que narramos sobre nós mesmos e nossas vidas, ao mesmo tempo constituem *e* interpretam o mundo que vivemos. Além disso, autores como Donald Polkinghorne, defendem que aquilo que chamamos de *self*, ou seja, o nosso "eu", também seja conceituado como uma verdadeira "narrativa em desdobramento". Se

[27] "…narratives are socially organized phenomena which, accordingly, reflect the cultural and structural features of their production... as socially organized phenomena, narratives are implicated in both the production of social meanings and the power relations expressed by and sustaining those meanings". – Original.

aceitamos essa perspectiva, então as narrativas se assentam em dois terrenos importantes: o "terreno epistemológico" e o "terreno da política".

Argumenta-se, no primeiro caso, que as narrativas têm a capacidade de "revelar verdades" sobre o mundo social, onde são reproduzidas, achatadas ou silenciadas, e, no segundo caso, de "desestabilizar" poderes instituídos. De acordo com essa visão, não somente as identidades sociais, mas todos os aspectos do mundo social possuiriam, efetivamente, um "caráter narrativo". Uma vez que o mundo não nos chega "já narrativizado, já falando sozinho", como afirmava Hayden White (1992, p.24), somos todos nós, atores sociais e estudiosos, que construimos as representações narrativas do mundo. As "duas virtudes", epistemológica e política, reivindicadas para a narrativa não estão, porém, separadas. De fato, o compromisso político de "escutar" e "testemunhar" outras vozes através da narrativa é sustentado pela convicção epistemológica de que não há uma verdade única e objetivamente apreendida. Por outro lado, a alegação epistemológica de que existem múltiplas verdades baseia-se no reconhecimento de que o conhecimento é social e politicamente produzido. Juntas, as duas afirmações sobre os estudos narrativos argumentam que as múltiplas histórias que foram roubadas, silenciadas ou obscurecidas pelos métodos lógico-dedutivos das ciências sociais têm a capacidade de minar a ilusão de um mundo objetivo e naturalizado que tantas vezes sustenta a desigualdade e a impotência.

Precisamente, as narrativas são persuasivas e convincentes porque oferecem uma ordem característica: "coerência", "integridade", "plenitude" e "fechamento". De acordo com White (1992), isso significa que apenas podemos caracterizar como "narrativa" aquele tipo de representação ou comunicação que possui três elementos importantes: 1) apropriação seletiva de eventos e personagens passados; 2) eventos ordenados temporalmente – com começo, meio e fim; e 3) eventos e personagens relacionados entre si e com alguma estrutura abrangente – muitas vezes em um contexto de oposição e luta. Nesse sentido, um gênero como a "crônica", por exemplo, embora possa ser considerada um "tipo" de narração, falharia como "narrativa" – segundo os aspectos elencados – porque simplesmente termina no presente e, por esse motivo, não forneceria "a soma de significados" da cadeia de eventos com a qual lida. Portanto, "a demanda por fechamento", de acordo com White, seria mais do que "registrar eventos" que passaram, mas, sobretudo, uma demanda por "significado moral", à luz do qual a sequência de eventos pode então ser avaliada. No limite, isso significa que "narrativizar" é impossível sem "moralizar". Por essa razão, a predominância da forma narrativa na maioria

das situações sociais nos convida a considerar "até que ponto as narrativas podem realmente ser cúmplices na construção e manutenção dos próprios padrões de silenciamento e opressão" (EWICK e SILBEY, 1995, p.205, tradução nossa)[28].

No caso do cinema, por mais despretensiosa que uma narrativa fílmica possa parecer, ela traz implícita em suas estórias, em suas imagens, em suas sonoridades, em seus personagens, os traços de uma época, de um momento político, de um comportamento social e, em especial, padrões de valores de seu contexto histórico. Tal como um *habitus* midiatizado – se assim podemos colocá-lo –, um filme pode ser considerado uma "potência geradora de ações". Portanto, embora se tratando das narrativas "mais pessoais", elas invocam "narrativas coletivas" – símbolos, formulações, estruturas e vocabulários – sem as quais o "pessoal" permaneceria ininteligível. Sendo assim, os "filmes narrativos" integram uma "reserva de ideias" das quais nos servimos para interpretar o mundo. Além disso, dado que as narrativas não possuem existência fora ou antes de qualquer contexto normativo, elas podem então ajudar a corroborar hábitos, a influenciar nossos valores, a guiar nossas percepções e nossas ações, impor modelos e pautas a um grande público, pretextos e ocasiões específicas em que comportamentos são negativizados ou exaltados, naturalizados ou contestados[29].

Portanto, a "batalha das imagens", como diria Ngũgĩ wa Thiong'o (2007), é tão feroz e implacável quanto as outras batalhas – políticas e econômicas. Os filmes "revelam" o mundo, evidentemente não "tal como é", mas como o percebemos, como o vivemos, como o compreendemos em uma determinada época. A câmara busca o que parece importante e descuida do que é considerado secundário. Constrói ângulos, enquadramentos, pontos de vistas, profundidade, constroem, desconstroem e reconstroem hierarquias. Com efeito, por meio dos filmes, são difundidos (ou contestados) estereótipos visuais próprios de uma formação social. Desse ponto de vista, suas narrativas fornecem uma lente através da qual podemos ter acesso a uma configuração social, podendo ampliar nossas perspectivas sobre o que uma dada sociedade *confessa* e o que *nega* sobre si mesma.

---

[28] "to consider the extent to which narratives may actually be complicit in constructing and sustaining the very patterns of silencing and oppression". – Original.

29 Como já mostrei em trabalho anterior (NASCIMENTO, 2015), o cinema, a ciência, a literatura, a filosofia, as artes em geral, todas as esferas do mundo social, em determinados momentos dimensionam e ligam-se ao discurso de poder na perpetuação de quadros ideológicos. O cinema, principalmente no período de colonização europeia em África, foi usado como instrumento de dominação e propagador do imaginário colonial tanto nas colônias quanto nas metrópoles. Porém, logo nos primeiros anos das lutas de independência dos países africanos, os filmes também serviriam, em contrapartida, como uma arma imprescindível para a descolonização do "espaço mental", "pari passu com a espaço econômico e político" (THIONG'O, 2007, p. 28).

Assim, embora não pareça, nós estamos tão propensos a ser "algemados" pelas estórias que contamos (ou que estão culturalmente disponíveis para nós) como estamos pela forma de opressão que elas podem procurar revelar. Por exemplo, Paul Ricoeur (1980) sugeriu que a narrativa não é simplesmente uma forma comum de representação e relato, mas talvez uma forma que corresponda melhor à "experiência humana vivida". Crítico das análises estruturais que "dissecam" histórias e, por implicação, outros fenômenos sociais, em regras ou componentes estáticos, afirma ele que "a busca por uma fórmula temporal que gera a exibição cronológica de funções transformou a estrutura do conto em uma maquinaria cuja tarefa é compensar o prejuízo inicial da falta por uma restauração final da ordem perturbada" (Ricoeur 1980, p.180, tradução nossa)[30]. Ricoeur parece sugerir que a narrativa é uma forma poderosa de representação porque, em última instância, está fundamentada nas experiências humanas do *tempo vivido* e, assim, reproduz a ordem e a experiência do tempo vivido por meio de sua própria forma e estrutura. Isso significa que a narrativa tem como referência última a temporalidade e, inversamente, que a temporalidade encontra sua expressão na narrativa.

Portanto, como fenômenos socialmente organizados, seus elementos podem ser sistematicamente descritos. Quando uma narrativa ajuda a suprir as particularidades e faz conexões entre as experiências individuais e as questões sociais, por exemplo, ela pode funcionar como uma verdadeira *prática social subversiva*. Uma vez que as suas histórias são sempre contadas dentro de contextos sociais, institucionais e interacionais específicos que moldam suas narrativas, seus significados e efeitos, elas são *"praticadas"* com interesses particulares, motivos e propósitos variados. Além disso, são também limitadas pelas regras de desempenho e pelas normas de conteúdo. Sendo assim, o que se chama de "organização social da narrativa" – o "quando", o "quê", o "como" e o "por que" – operariam simultaneamente para estruturar e produzir diferentes resultados: aqueles que reproduzem as estruturas existentes de significado e poder ("narrativas hegemônicas"), e aqueles que buscam subverter tais estruturas ("narrativas subversivas").

Todavia, é importante enfatizar que quando falamos de "narrativas hegemônicas", elas fazem mais do que simplesmente "refletir" ou "expressar" ideologias existentes. De fato, é *através* delas que nossas histórias passam a constituir a "hegemonia" que, por seu turno,

[30] "the search for a temporal formula that generates the chronological display of functions transformed the structure of the tale into a machinery whose task it is to compensate for the initial mischief of lack by a final restoration of the disturbed order". – Original.

molda a vida e a conduta social[31]. Nesse caso, o hegemônico não seria um "corpo estático" de ideias ao qual os membros de uma cultura são obrigados a se conformar. Em vez disso, a hegemonia possuiria uma espécie de "natureza proteica" na qual as relações dominantes são preservadas enquanto suas manifestações permanecem altamente flexíveis. Assim, histórias que contêm imagens negativas e estereótipos de alguma minoria estão menos sujeitas à acusação de racismo quando relatam experiências pessoais e eventos particulares. Isso acontece porque enquanto uma alegação geral de que um determinado grupo é "inferior" ou "perigoso" pode ser contestada por motivos empíricos, uma história individual sobre ser assaltado, violentado ou morto, que inclui uma referência incidental à raça ou origem do criminoso, comunica uma mensagem semelhante, mas sob o disfarce protegido de simplesmente declarar os "fatos" (VAN DIJK, 1993). Em outras palavras, o "hegemônico" é produzido e se mantém vivo porque se integra às narrativas pessoais, aparentemente únicas e discretas, dado que "encontrar expressão e ser remodelada dentro das histórias de inúmeros indivíduos pode levar a uma polivocalidade que inocula e protege a narrativa principal da crítica" (EWICK e SILBEY, 1995, p.212, tradução nossa)[32].

Com efeito, as "narrativas hegemônicas" trabalhariam em três frentes específicas: 1) funcionando como mecanismo de controle (instruindo sobre o que é esperado e as consequências do não cumprimento); 2) colonizando a consciência (os eventos parecem "falar por si mesmos"); e 3) ocultando a organização social de sua produção e plausibilidade. Essas três características lhes dão sustentação e força hegemônica porque as tornam uma espécie de "heteroglossia vivida", movendo-se, inclinando-se e dissimulando-se a cada momento. Segundo Mikhail Bakhtin (1981), a ideia de "heteroglossia" é particularmente marcada por uma tensão, indicialidade e polivocalidade. Na prática, a tensão apareceria mais no impulso centralizador e "centrípeto" do poder para reduzir todos os enunciados a um único significado e ao impulso descentralizador e "centrífugo", de cada enunciado para insistir em sua própria

[31] Nesse caso, onde o poder e as idéias estão tão embutidos a ponto de serem quase "invisíveis", pode-se usar o termo "hegemonia": "a ordem de signos, práticas, relações e distinções, imagens e epistemologias – extraídas de um campo cultural historicamente situado – que passam a ser tomados como a forma natural e recebida do mundo e tudo o que habita" (COMAROFF e COMAROFF, 1991, p. 23). Por outro lado, onde há disputa ativa sobre significados, valores e crenças, pode-se usar o termo "ideologia". O ideológico, portanto, seria a parte do sistema de significado que não é óbvio. Qualquer luta é ideológica na medida em que "envolve um esforço para controlar os termos culturais em que o mundo é ordenado e, dentro dele, o poder legitimado" (CAMAROFF e CAMAROFF, 1991, p. 24).

[32] "finding expression and being refashioned within the stories of countless individuals may lead to a polyvocality that inoculates and protects the master narrative from critique". – Original.

voz singularmente distinta. Como bem resume Alessandro Duranti (1998, p.76, tradução nossa):

> As forças centrípetas incluem as forças políticas e institucionais que tentam impor uma variedade de códigos sobre os outros... estes são centrípetos porque tentam forçar os falantes a adotar uma identidade linguística unificada. As forças centrífugas empurram os alto-falantes para longe de um centro comum e para a diferenciação. Essas são as forças que tendem a ser representadas pelo povo (geograficamente, numericamente, economicamente e metaforicamente) na periferia do sistema social[33].

Entretanto, é importante destacar a variabilidade e contradição dessas forças políticas hegemônicas, na qual as relações dominantes são preservadas enquanto suas manifestações permanecem altamente flexíveis. Uma vez que o "hegemônico" não é um corpo estático de ideias, é isso que torna possível, por exemplo, a sua evolução contínua ao recuperar, a cada momento, "hegemonias alternativas". Em outras palavras, é importante também procurar identificar realmente até que ponto essas "forças centrífugas" são capazes de deslocar as disposições de poder.

Por outro lado, as chamadas "narrativas subversivas" seriam exatamente aquelas que desafiam e, ao mesmo tempo, transformam politicamente. Assim, o que fazem delas subversivas é o fato de "quebrarem o silêncio", nas palavras de Ewick e Silbey, entre o relacionamento dessas inúmeras histórias individuais e as configurações sociais de poder, pois:

> Se as narrativas instanciam o poder na medida em que regulam o silêncio e colonizam a consciência, as histórias subversivas são aquelas que quebram esse silêncio. As histórias que são capazes de contrariar a hegemonia são aquelas que ligam, sem negar, as particularidades da experiência e das subjetividades e aquelas que testemunham o que é inimaginável e não expresso. Histórias subversivas, então, não se opõem ao geral e ao coletivo, mas procuram apropriar-se deles; elas não se limitam a articular o imediato e o particular, visam antes transcendê-los. Histórias subversivas são narrativas que empregam a conexão entre o particular e o geral, localizando o indivíduo dentro da organização social (EWICK e SILBEY, 1995, p.220, tradução nossa)[34].

---

[33] "The centripetal forces include the political and institutional forces that try to impose one variety of code over others … these are centripetal because they try to force speakers toward adopting a unified linguistic identity. The centrifugal forces instead push speakers away from a common centre and toward differentiation. These are the forces that tend to be represented by the people (geographically, numerically, economically, and metaphorically) at the periphery of the social system". – Original.

[34] "If narratives instantiate power to the degree that they regulate silence and colonize consciousness, subversive stories are those that break that silence. Stories that are capable of countering the hegemonic are those which bridge, without denying, the particularities of experience and subjectivities and those which bear witness to what is unimagined and unexpressed. Subversive stories, then, do not oppose the general and collective as much as

Se as "narrativas hegemônicas" contribuem para a hegemonia na medida em que *apagam* as conexões entre o particular e o geral – tornando-as obscuras e opacas – então as "narrativas subversivas" são aquelas que exibem essas conexões, manifestando a relação entre as experiências individuais e o mundo cultural, material e político abrangente que se estende além delas. Logo, trata-se de uma exigência de mudanças não apenas nas "imagens", mas efetivamente nas "relações de poder". Ou seja, são aquelas narrativas que pensam e imaginam "direto das margens", como "participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos" (SHOHAT e STAM, 2006, p.88). No entanto, não se trata realmente de uma "ruptura" com o sistema. Como citado acima, não se trata de uma "oposição" ao geral, mas, mais precisamente, trata-se aqui de uma "reapropriação", ou como diria Ernest Laclau (1990), de um "deslocamento" das estruturas hegemônicas. Sabendo disso, porém, faz-se necessário um questionamento importante: em termos metodológicos, quais são os *usos* que podemos fazer desse entendimento sobre as "narrativas" em nosso contexto de análise? Efetivamente, existem três possibilidades. Concebendo: **1)** a narrativa como "objeto de investigação"; **2)** a narrativa como "método de investigação". E **3)**, a narrativa como "produto de investigação".

No primeiro caso, quando a narrativa é o "objeto de investigação", podemos examiná-la a fim de compreender como elas são produzidas e funcionam como "ação mediadora" na constituição das identidades sociais. Nesse caso, a narrativa é usada como um "conceito sociológico", análogo ao *papel* ou ao *status social*, para denotar os processos pelos quais as pessoas constroem e comunicam seus entendimentos do mundo. Explorando as condições da narração, podemos então descrever as regras de participação e estratégias variáveis de narração que afetam *quando* e *por que* as histórias são contadas. Assim, um estudo de produções fílmicas marginais dentro de um contexto global, por exemplo, leva-nos a pensar sobre como nossas percepções e suposições sobre o mundo são articuladas pela inundação de imagens que nos cercam – alterando, também, a nossa compreensão do "espaço social".

Como Murray Edelman afirma em "*From Art to Politics*" (1995), nossas percepções dos eventos políticos atuais derivam recorrentemente das imagens e narrativas que a nossa memória evoca de filmes, livros, fotografias (mas também dos eventos recriados na TV):

---

they seek to appropriate them; they do not merely articulate the immediate and particular as much as they aim to transcend them. Subversive stories are narratives that employ the connection between the particular and the general by locating the individual within social organization". – Original.

> Periodicamente constroem e reconstroem percepções e crenças que sublinham as ações políticas... Eles criam diversos níveis de realidade e múltiplas realidades. Às vezes chegam a chamar a atenção do público para a diversidade e multiplicidade característica de crenças sobre a realidade... Em outros momentos, constroem crenças sobre uma única e verdadeira realidade (EDELMAN, 1995, p.9, tradução nossa)[35].

Dado o poder das imagens narrativas em criar significados e, de igual modo, expor e ocultar múltiplas realidades, elas podem servir como importantes ferramentas de análise na medida em que podemos observar os seus usos. Por exemplo, um filme pode enriquecer a nossa percepção sobre como uma narrativa imagética nos constroem enquanto sujeitos, ao fornecer uma poderosa perspectiva visual sobre um conjunto de estórias que nos leva a ter acesso e estar imersos temporariamente em "outros ambientes" políticos e culturais (SWIMELAR, 2009). Por outro lado, enquanto a emoção e o drama evidenciado em narrativas midiáticas podem suscitar o interesse e o engajamento, há também o potencial de filmes e imagens cuja emoção dos espectadores acaba sendo manipulada para corroborar relações de poder e dominação. O retrato da mídia sobre questões de imigração, tornou-se bastante popular desde 2003, por exemplo. No entanto, um olhar atento para a cobertura midiática revela um conjunto comum de problemas e níveis similares de preconceito em relação a imigrantes, refugiados e asilados políticos (SHAH, 2008). Embora os reais efeitos demográficos e econômicos da migração raramente sejam discutidos, as causas da imigração – desigualdade global, neocolonialismo, conflitos e abusos de direitos – são geralmente ignoradas. Logo, torna-se fundamental pensar de que modo a "narratividade", como parte de uma "disputa" na esfera social, propicia a definição de "espaço social", considerando seus pontos de resistência, os limites de deslocamento de certos grupos no interior desse espaço e o lugar dos filmes, e das imagens narrativas (enquanto objetos de análise) na demonstração ou na dissimulação desses conflitos. Vejamos o pequeno exemplo a seguir.

No contexto europeu, especificamente a imagem do "barco superlotado" de imigrantes todos os dias nos jornais, canais de TV e sites de notícias sugere que há muitos "deles" tentando chegar "aqui". Realmente, a imagem que nos apresentam do "primeiro mundo" é fascinante e parece claramente alimentar o sonho dessas pessoas de um dia conhecer o lugar

[35] "construct and periodically reconstruct perceptions and beliefs that underlie the political actions… They create diverse levels of reality and multiple realities. Sometimes they even call public attention to the diversity and multiplicity characteristic of beliefs about reality… At other times they construct belief in one true reality". – Original.

onde “tudo funciona” e há neve no natal – como nos acostumamos a ver nos filmes da sessão da tarde. Entretanto, isso tem um custo que, claramente, nem todos podem pagar, e essa mesma imagem do “barco superlotado” – às vezes um simples “bote” – parece fornecer uma representação visual da ideia de que “não há espaço” para todos. E, se mergulhamos mais fundo ainda em seu “poder de narratividade” (GILLIGAN e MARLEY, 2010), faz-nos inconscientemente imaginar “como seria a vida sem ‘eles’?”.

Figura 2: Imigrantes em barcos. Fonte: Angelos Tzortzinis/AFP (Foto 1). Marina Militare/Reuters (Foto 2).

Desse modo, existe geralmente duas “tendências narrativas” mais comuns hoje em curso na cobertura midiática: por um lado, percebemos “representações visuais” de imigrantes como seres “ameaçadores” que chegam em “barcos superlotados”, provocando a ideia de que vivemos uma “inundação de imigrantes” que pode acarretar consequências sociais incalculáveis. Nesse “sentido negativo”, como observa Van Dijk (2008, p.62), a imigração torna-se sinônimo de “invasão”, “abuso de identidade”, “máfias”, “desemprego”, “violência”, “crime”, “drogas”, “ilegalidade”, “desvio cultural”, “fanatismo religioso”, “intolerância”, “atraso”, e assim por diante. Por outro lado, a representação de imigrantes como “vítimas” é também frequentemente empregada por defensores dos imigrantes, como parte de uma tentativa de combater a representação dos migrantes como uma “ameaça”. Neste sentido “positivo”, argumenta-se, por exemplo, que “os requerentes de asilo são torturados e perseguidos por regimes opressivos... [e no Ocidente] são maltratados pelas autoridades de imigração e pela polícia, assim como são colocados na prisão” (VAN DIJK, 2000, p.103, tradução nossa)36. Sendo assim, outras narrativas vão chamar a atenção para a

[36] “asylum seekers are tortured and otherwise persecuted by oppressive regimes... [and in the West] they are badly treated by immigration authorities and police, as well as being put in prison”. – Original.

"vulnerabilidade dos migrantes". Porém, ambas as representações, positivas e negativas, da imigração tendem a se concentrar no excepcional e no dramático, "raramente lemos sobre a vida cotidiana dos imigrantes" (VAN DIJK, 2008, p.72, tradução nossa)[37]. Assim, embora as "imagens positivas", inspiradas na "compaixão", chamem a atenção para a dura realidade vivida pelos imigrantes, ao mesmo tempo, elas parecem "roubar" as suas individualidades – fornecendo igualmente uma visão redutiva desses indivíduos.

Figura 3: Imigrantes resgatados na costa de Cantábria, Espanha. Fonte: Carlos Spottorno, 2018.

Já na segunda possibilidade de uso, mais do que o "objeto de estudo" em si, as narrativas são consideradas um *meio* de acessar, ou revelar, algum outro aspecto do mundo social. Por exemplo, é por demais conhecido que as obras clássicas da Escola de Chicago contavam com as histórias dos informantes para construir seus relatos dos processos urbanos. Também em estudos contemporâneos sobre a família, a comunidade e as profissões geralmente são usadas as "histórias de vida" das pessoas em contexto de longas entrevistas. Portanto, apoiar-se na narrativa como "método de pesquisa" é sustentado por uma suposição de que as narrativas fornecem uma "lente" ou "janela" através da qual podemos compreender melhor a vida social. Por conseguinte, enquanto a narratividade como "objeto de investigação" pode ser entendida como uma sociologia *da* narrativa, na medida em que mapeia o papel e a importância da narrativa como um tipo de *ato social*, a "narrativa como método" constitui uma sociologia *através* da narrativa, na medida em que examina e invoca narrativas como um *modo de observação*, uma perspectiva a partir da qual o mundo pode ser visto ou ouvido.

[37] "we seldom read about the everyday lives of immigrants". – Original.

Finalmente, a narratividade é inerente tanto à produção acadêmica quanto ao objeto de estudo ou à lente para a observação dos fenômenos sociais – embora os elementos narrativos da pesquisa possam ser mais ou menos explícitos. De fato, como já mencionado acima, o mundo não chega até nós "falando sozinho". Sendo assim, somos nós, atores sociais e estudiosos, que construímos as representações narrativas desse mundo. A partir do momento que o mundo realmente não se apresenta à percepção na forma de histórias bem-feitas, com princípios, meios e fins, esse trabalho de "ordenação" e "interpretação" é fornecido por meio da narratividade acadêmica. Dessa maneira, a representação e análise sociológica do mundo social pode ser ela própria, no limite, uma forma de narratividade – isto é, a sociologia *como* narrativa.

Isso significa que o modo como as coisas "realmente acontecem" varia conforme nossos pressupostos analíticos e a maneira como "narramos" o nosso objeto de análise. Se o que chamamos "fato" é construído pela representação, então "o ponto de vista cria o objeto", como afirmava Ferdinand de Saussure. Falar em "sociologia *como* narrativa", implica então subscrever a ideia de que qualquer ação, independentemente de sua natureza instrumental, reflexiva ou coercitiva em relação aos ambientes externos, materializa-se em um "horizonte significativo". Em "*As regras do método sociológico*", Durkheim estava principalmente preocupado em separar a sociologia de qualquer abordagem que tornasse o indivíduo predominante, estabelecendo a existência de "fatos sociais" que são apreendidos como representações coletivas. Porém, se o objetivo da pesquisa sociológica for o "conhecimento objetivo" – as coisas como "realmente acontecem" –, então o *status* desse conhecimento é o de apenas mais uma representação coletiva, visto que Durkheim deixa um "vácuo epistemológico" quando ele mesmo não consegue explicar o ato de conhecer o mundo material mais do que por meio da representação (CRÉPEAU, 1996).

Por outro lado, em sua "*Crítica da Economia política*", Marx já nos alertava que a "totalidade concreta", como "totalidade pensada", é um produto do cérebro em que o "sujeito real" subsiste, tanto depois quanto antes, em sua autonomia, fora da mente. E com uma postura semelhante, Weber também defendia que antes de "relações *entre coisas*", eram as "relações *conceituais*" entre problemas que delimitavam os diferentes campos científicos. Tal como o programa forte da "*Sociologia cultural*" (2000) de Jeffrey Alexander questiona a "sociologia da cultura" que traz um conceito de cultura menor do que si própria, isto é, não levando em conta que a sociologia é ela própria "parte de uma cultura", não podemos deixar

de enfatizar que o mundo social é, em útimo caso, determinado pelo modo como as coisas são "representadas" em nossas práticas. Contudo, como foi exposto acima, as representações estão sempre colocadas num campo de concorrências e de competições, e isso inclui o próprio "fazer sociológico". Portanto, ao reivindicar a ideia de que a sociologia é uma "forma de representação" entre outras, eu também assumo que ela seja tomada como uma "forma de narrativa" sobre o mundo da vida, e, mais especialmente, uma forma de "narrativa subversiva".

1.6 O "IMAGINÁRIO" E A CONSTRUÇÃO DO "MUNDO REAL"

Enquanto parte da constituição de um "imaginário social", como expressão das formas pelas quais uma sociedade ou um grupo social *se concebe* visualmente, qual seria o sentido para o conhecimento da *"*arte pictórica*"*? A que tipo de conhecimento pode dar lugar a "imagem do mundo"? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este "conhecimento pelas imagens" (DIDI-HUBERMAN, 2012)? Pensar a possibilidade de compreensão do mundo pela expressão artística e imagética desde um quadro sociológico de referência ainda tem sido uma tarefa árdua, pois tais elementos parecem pertencer, como se diz, ao campo do imponderável, e, por isso mesmo, do "não real", do "delírio" ou da "imaginação". Mas o que seria isso a que chamamos "real"? Como construímos nossas "realidades"? Existe uma única forma de vivenciar o "real"? Sobre esse aspecto, também tenho me guiado pelo pensamento de Cornelius Castoriadis (1982, p.193) sobre a inextricável ligação entre "imaginário" e "realidade", no sentido de que as "categorias racionais" são elas próprias mantidas por significações que, no limite, são "incompreensíveis" e "impossíveis em si mesmas" fora de um esforço de "imaginação".

De acordo com George Lakoff e Mark Johnson (2003), a "metáfora", por exemplo, é considerada pela maioria das pessoas como um artifício da "imaginação poética", ou um mero "floreio retórico" – e, nesse sentido, uma questão de "linguagem extraordinária" em vez de algo "ordinário" e comum a todos. Porém, os autores mostram que, ao contrário do que se pensa, a metáfora está difundida na vida cotidiana, não apenas na linguagem, mas no pensamento e na ação. Pois, "os conceitos que governam nosso pensamento não são apenas questões do intelecto, não estão apenas restritos a nossa imaginação. Eles também governam

nosso funcionamento diário, até os detalhes mais mundanos" (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p.3, tradução nossa)[38]. Nesse sentido, é nosso sistema conceitual-imaginativo quem estruturara o que percebemos, como nos movemos no mundo e como nos relacionamos com as outras pessoas. Por isso que o cinema, ao oferecer diferentes "vidas" na tela, é considerado por muitos autores uma verdadeira "arte do imaginário" (MORIN, 1970).

O "imaginário" surge dessa relação metafórica com o mundo, e isso não significa que lidamos com algo "irreal", existindo apenas na "imaginação", mas são eles próprios, os imaginários, realidades práticas pertencentes a visões, imagens, ficções e representações que contribuem para o nosso "senso de lugar" e também para saber quem somos, e o nosso envolvimento diário com o mundo que nos rodeia. Com efeito, os imaginários sociais, consubstanciados em imagens e metaforicamente construídos, seriam os signos do "mundo vivido", os "marcadores" e "portadores" de nossas ideias, de nossos conceitos que, por sua vez, dão sentido às nossas práticas diárias – daí advém a sua importância para a análise sociológica.

Outro aspecto interessante nesse processo circular e imbricado entre "real" e "imaginário" como "dimensões formadoras do social" (SWAIN, 1994, p.56), é que ele permite-nos admitir não apenas perceber o papel da "subjetividade" na produção do próprio conhecimento – uma vez que reconhece um esforço imaginativo por parte de quem o produz e o recebe –, mas também permite sinalizar as disputas e relações de poder existentes nesse campo social: a quem está permitido imaginar o quê? E de que maneira? Dessa forma, o "exercício do poder" passa necessariamente pelo controle do "imaginário coletivo", e é por ele reforçado e multiplicado através da conjugação das relações de sentido e pela apropriação de "símbolos" – sejam eles culturais ou não. Por outro lado, o "imaginar" também serve tanto para auxiliar na "designação de identidades", na distribuição de papéis e funções sociais, quanto para expressar "crenças comuns". Desse modo, o "imaginário", por meio de seus símbolos e metáforas vividas, pode possuir a virtualidade de criar uma verdadeira "ordem social".

Todavia, o sucesso dessa "hegemonia imaginativa" depende sempre do controle dos "circuitos de produção e difusão dos imaginários sociais pelos poderes constituídos" (ESPIG,

---

[38] "The concepts that govern our thought are not just matters of the intellect. They also govern our everyday functioning, down to the most mundane details". – Original.

2004, p. 54). Isso quer dizer, dos meios de produção de notícias, de imagens e de narrativas que corroboram a história oficial de uma dada sociedade. Com efeito, ao voltarmos a nossa atenção para uma forma específica de "imaginar" o passado, o presente e o futuro, ou seja, de outro "imaginário possível" sobre a nossa história, abrimos um caminho para acessar e compreender as "ranhuras sociais" (HUTCHEON, 1991, p. 86) que a "universalização cultural" em nossas sociedades não é mais capaz de manter invisível. A necessidade de cineastas africanos migrantes e diaspóricos de "questionar" e/ou "recriar" imaginários e memórias parece preencher justamente essas "lacunas simbólicas", mesmo que metaforicamente, e, dessa forma, afastar a eminência de uma "amnésia cultural" (BHABHA, 1998), na construção de uma legítima "multidimensionalidade histórica" das sociedades contemporâneas (THOMAS, 2013).

Por outro lado, em seu projeto para uma "Arqueologia do Futuro: cinemas africanos e utopia", Fendler, Mbaye e Azarian (2018) observam que o cinema africano está ligado à história, porém, numa "perspectiva dupla": "*retrospectiva*" e "*prospectivamente*". Ou seja, os filmes seriam tanto um "gesto de apropriação do passado pela memória", quanto um "movimento de antecipação do futuro". Isso implica pensar os filmes africanos também em termos de "transmissão" e "transfiguração", e não apenas de "representação" *a posteriori*, porque, através da criação de "novos imaginários": "o cinema africano abre um espaço de memória e utopias; à maneira da leitura alegórica do 'Anjo da história', de Benjamin, é um convite para olhar no passado os vestígios do futuro e suas potencialidades" (FENDLER, MBAYE e AZARIAN, 2018, p.12, tradução nossa)[39].

Sendo assim, os filmes, enquanto uma ferramenta importante na construção de "imaginários sociais", convertem-se em "lugares de utopia" – como defende o cineasta Jean-Pierre Bekolo – onde diferentes grupos são capazes de dar voz às suas lutas, transmitindo novos "pontos de vista" sobre o mundo. Essa "reescritura" do passado e do presente, propiciando, por seu turno, a *antecipação* do futuro, passa necessariamente por novas formas de "imaginação história" e, como afirma Achille Mbembe,

> da ruptura radical com o que aconteceu antes e que são modos de abertura no futuro, formas de invasão do futuro no presente [...] onde uma sociedade se dá os meios

[39] "Le cinéma africain ouvre à la fois un espace de mémoire et d'utopies; à la manière de la lecture allégorique de 'l'Ange de l'histoire' par Benjamin, il est invitation à chercher dans le passé les traces de l'avenir et ses potentialités". – Original.

> para pensar diferentemente e articular as condições de convivência, mesmo que apenas no campo da imaginação (2010, p.294, tradução nossa)[40].

Essa ideia, em parte, tem guiado este trabalho ao conceber as obras fílmicas como resultados da *sublimação* de elementos sociais que delas fazem expressão da sociedade, mas que, de outro lado, perdem sua qualidade de "condicionantes sociais" para se imiscuírem nas obras e as transformarem numa entidade que funciona como se fosse independente, autônoma e *sui generis*. Ao mesmo tempo, isso nos possibilita ver as ambiguidades e contingências que fogem, inclusive, às pretensões iniciais do "autor" e que permeiam o "discurso da obra" tomado como uma verdadeira dimensão social e *do* social. Dimensão essa que não apenas *torna presente* mas que também nos coloca *em presença de* sentidos e significados que nascem dessa relação entre o que "se mostra" e o que "se esconde" na articulação de imagens que conformam uma pluralidade de símbolos vinculados tanto a imaginários sociais quanto ao "trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula" (MENEZES, 2004, p.94). Sendo assim, o poder inerente ao "espaço imaginário" oferecido pelo cinema, pode ser capaz de produzir, através de seus "múltiplos olhares", uma dinâmica de memória que pode ser usada para construir uma verdadeira "memória coletiva da migração", e com isso, reescrever não apenas o passado e o presente, mas, mais precisamente, o futuro.

1.7 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

O trabalho foi dividido em três partes: **I – Questões gerais** (que diz respeito a esta seção), **II – Discussão teórica** (capítulo 2, 3 e 4) e **III – Análise fílmica** (capítulo 5). Dada a falta de atenção e de propostas teórico-metodológicas de estudos sobre o fenômeno fílmico dentro da tradição sociológica de pensamento, eu senti a necessidade de revisitar alguns teóricos que empreenderam debates sociológicos sobre as produções artísticas e culturais, para, a partir daí, ter uma base consistente para se pensar o cinema como um "objeto de estudo sociológico". Essa discussão é empreendida já no **capítulo 2** da tese, intitulado "***A Sociologia vai ao Cinema: arte e vida social***". Porém, se os filmes são frutos da "criatividade" de um "autor", as "condições sociais de existência" desses criadores também

[40] "de la rupture radicale avec ce qui s'est passé avant et qui sont des modes d'ouverture sur le futur, des formes d'effraction du futur dans le présent […] où une société se redonne les moyens de se penser autrement et d'articuler autrement les conditions d'un vivre ensemble, ne serait-ce que dans le domaine de l'imagination". – Original.

podem esclarecer bastante sobre o *como* e o *porquê* de suas escolhas estéticas. É por isso que trago, no **capítulo 3**, intitulado "***Espaços, Fronteiras e Memórias***", uma discussão sobre a produção do espaço no contexto transnacional e seus impactos nas identidades culturais contemporâneas, a partir do olhar sobre a globalização e o fenômeno migratório – a fim de entender como esse "contexto" é incorporado no "texto" dos filmes, tanto em sua *forma* quanto em seu *conteúdo*. E apenas por meio de um entendimento, levado a cabo no **capítulo 4**, das especificidades da linguagem cinematográfica será possível possuir algumas ferramentas importantes na operacionalização de todos os dados presentes no dispositivo cinematográfico, e que pode ser chamada de "***Uma Topografia Fílmica***". Por fim, no **capítulo 5**, analiso comparativamente alguns filmes contemporâneos, no intuito de identificar as diferentes formas pelas quais esses cineastas empreenderam uma "estetização da migração".

Tabela 1: Estrutura da Tese

I - Questões gerais	**Capítulo 1** – Introdução
II - Discussão teórico-metodológica	**Capítulo 2** – A Sociologia vai ao Cinema: arte e vida social **Capítulo 3** – Espaços, Fronteiras e Memórias **Capítulo 4** – Um Topografia Fílmica
III - Análises	**Capítulo 5** – O "*Movimento das Imagens*" na construção das "*Imagens do Movimento*"

Fonte: do próprio autor.

2 A SOCIOLOGIA VAI AO CINEMA: ARTE E VIDA SOCIAL

Neste capítulo, eu busco apresentar os desafios teórico-metodológicos enfrentados na análise do filme enquanto prática artística e social. De início, será preciso situar o debate sobre a análise do que chamamos "objetos artísticos" por meio de uma rápida apresentação das possibilidades abertas no campo da "Sociologia da arte" para, a partir daí, discutir sobre a possibilidade de uma análise social do cinema como um subcampo de conhecimento possível dentro da Sociologia. Com efeito, eu busquei sobretudo cotejar um aparato de investigação que desse conta das inúmeras dimensões que a investigação nessa área traz para o pensamento social e para as pretensões deste trabalho, a fim de entender as possibilidades alusivas que a obra fílmica, enquanto objeto de análise sociológica, propicia-nos.

2.1 AFINAL, O QUE É "ARTE"?

"Arte é notoriamente difícil de falar", é com essa frase que Clifford Geertz inicia o quinto capítulo do clássico "*Local Knowledge*" (1983). E quando feita de "pigmento, som, pedra", ou sem qualquer referência clara ao "mundo figurativo", o que chamamos "arte" parece existir "em um mundo próprio", "além do alcance do discurso". Porém, ainda de acordo com Geertz, não é que seja "difícil falar sobre isso", mas, na verdade, é que ao olhos de todos "parece desnecessário fazê-lo". Pois, muitos defendem que a arte – como provavelmente você que lê estas linhas já deve ter em algum momento da vida escutado – "fala, como dizemos, por si mesma: um poema não deve significar, mas ser; se você tiver de perguntar o que é o jazz, você nunca vai chegar a conhecê-lo" (GEERTZ, 1983, p. 94, tradução nossa)[41].

Costumeiramente, aprendemos a "sentir" e não tanto a "pensar" sobre aquela música instigante, ou sobre aquela pintura prodigiosa, ou sobre aquele poema que nos emociona sempre que recordado. Como bem relembra Geertz, Picasso costumava afirmar que querer entender a arte, ou uma pintura, seria como tentar entender o "canto dos pássaros". Porém, algo que tenha *significado* para nós dificilmente pode ser apenas sentido em seu "significado

[41] "It speaks, as we say, for itself: a poem must not mean but be; if you have to ask what jazz is you are never going to get to know". – Original.

puro". Logo, descrevemos, analisamos, comparamos, julgamos e classificamos tudo aquilo que vemos, escutamos e sentimos. Mas sempre quando falamos muito sobre uma "obra de arte" em que achamos que vimos algo valioso, o excesso do que vimos, ou imaginamos ter visto, é tão vasto e impreciso que nossas palavras parecem vazias e falsas. Depois de muito conversar, sobre o que "não se pode falar, apenas sentir", o "calar-se" aparece como uma saída bastante atraente para os "reles mortais". De fato, "a Sociologia e a arte não fazem um bom par", declarou Pierre Bourdieu em "*Questões de Sociologia*" (1983). Isto porque, segundo ele, "o universo da arte é um universo de crença, crença no dom, na unicidade do criador incriado, e a irrupção do sociólogo que quer compreender, explicar, tornar compreensível, causa escândalo" (BOURDIEU, 1983, p. 162-163).

Porém, a definição de arte, em qualquer sociedade, nunca pode ser totalmente "intra-estética", como ainda clarifica Geertz em seu texto. Não estando *fora*, ou *à parte*, da sociedade, qualquer habilidade que possa vir a ser considerada como "manifestação artística", confunde-se com os outros modos de atividade social, incorporando-se à textura de um padrão particular de vida. E tal colocação – a doação de objetos de arte a um "significado cultural" – é sempre uma questão local, visto que:

> o que a arte é na China clássica ou no Islã clássico, o que é no sudoeste de Pueblo ou na Nova Guiné, não é a mesma coisa, não importa quão universais sejam as qualidades intrínsecas que atualizam seu poder (e não quero negá-los) emocional (GEERTZ, 1983, p.95, tradução nossa)[42].

Basicamente, Geertz quer dizer com essa afirmação que a variedade das crenças espirituais, dos sistemas de classificação ou das estruturas sociais de diferentes sociedades, e não apenas em suas formas imediatas, mas sobretudo no modo de *ser-no-mundo* que ambos promovem e exemplificam, estende-se também às suas expressões artísticas, não sendo possível, portanto, qualquer tipo de criação *ex nihilo*. Partindo dessa constatação, Geertz sugere que, no limite, quando falamos de uma forma de arte significa verdadeiramente que estamos a falar de uma *"sensibilidade"*, e que tal sensibilidade, diferentemente do subjetivismo de muitas leituras, é particularmente uma "formação coletiva" – sempre variável e plural. Com isso, Geertz entende que os "signos artísticos" – o amarelo de Matisse, as linhas na arte Yoruba – que compõem um sistema semiótico são ideacionalmente ligados à

[42] "what art is in classical China or classical Islam, what it is in the Pueblo southwest or highland New Guinea, is just not the same thing, no matter how universal the intrinsic qualities that actualize its emotional power (and I have no desire to deny them) may be". – Original.

sociedade em que são encontrados – mas não de maneira mecânica. Eles são, afirma Geertz, "documentos primários". Isso significa que o que chamamos de "obras de arte" não são "ilustrações de concepções já em vigor", mas sim *concepções* que "buscam um lugar" significativo em um repertório de outros documentos, igualmente primários.

Um vez que "os meios" de uma arte e o "sentimento de vida" que a anima são inseparáveis, não se pode mais entender "objetos estéticos" como meras concatenações de *forma pura* (ou "canto dos pássaros"), assim como não se pode entender a fala dos indivíduos como um "desfile de variações sintáticas". Sendo assim, os "equipamentos mentais" com os quais ordenamos a nossa "experiência" (que imprimimos nas obras), por exemplo, são variáveis porque culturalmente relativo, no sentido de ser determinado pela sociedade que influencia as nossas experiências. Partindo dessa premissa, Geertz (1983, p.101, tradução nossa) reivindicará que, por fim, "uma teoria da arte é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura, não uma empresa autônoma"[43]. A variedade de expressão artística derivaria, por conseguinte, da variedade de concepções que temos sobre "o modo como as coisas são", ou do modo "como as coisas funcionam" no mundo em que vivemos e compartilhamos nossas experiências.

Com efeito, partindo de uma ideia ampliada de cultura que engloba não apenas os modelos de conduta e tipos de formação, e acepção, que se adquirem e se transmitem socialmente, mas também as "manifestações artísticas", somos autorizados a "localizar" (no sentido de *buscar um lugar para*) tais "sensibilidades" em seu contexto de produção, difusão e consumo. A partir dessa inflexão, o debate sobre as obras de arte, muitas vezes transformado em "ato de fé", ganha uma "base social" e converte-se num "documento de atuação" (GEERTZ, 2008), ou num sentido mais especializado de "sistema de significações" (WILLIAMS, 1994). Desse modo, quaisquer que sejam seus "símbolos" e "linguagem", ao pautarmo-nos num discurso da produção artística como "processo sociocultural", fixando-o numa forma "inspecionável", permitimos que a nossa análise da "obra de arte" seja verdadeiramente uma *avaliação de conjeturas históricas* – o que, de fato, ajudar-nos-á a compreender melhor como os "pássaros", para permanecer na comparação elegida por Picasso, produzem seus diferentes "cantos" no mundo social, com o qual interagem, direta e necessariamente.

[43] "A theory of art is thus at the same time a theory of culture, not an autonomous enterprise". – Original.

2.2 HUMANISTAS VS SOCIÓLOGOS

Além disso, há um ponto-chave dessa discussão geral sobre a arte que deve ser enfatizada aqui: dependendo se os estudos dos objetos artísticos são aliados a disciplinas como a estética e o criticismo, eles partem de premissas diferentes daquelas cujos campos são parte das ciências sociais. Para diversos críticos de arte e teóricos da estética, por exemplo, as obras de arte são muitas vezes concebidas como "revelações miraculosas" típicas de uma época. Com tal pensamento, muitos desses críticos e estetas insinuam que o mistério central da obra de arte deve ser "deixado sem solução", ou porque levaria ao "esvaziamento de sentido" da obra, ou porque seria impossível, ou mesmo inútil, querer "acessá-lo". Em muitos casos, a obra de arte tende a ser "considerada como expressão espontânea de um gênio individual" (ZOLBERG, 1990, p.6, tradução nossa)[44]. Isso acontece porque, no "mundo da arte" (BECKER, 1977), o artista é muitas vezes considerado um "indivíduo extraordinário" que, graças ao seu "talento inato", produz objetos (esculturas, pinturas, músicas, romances, filmes) com características que poderão ser depois classificadas como "obras de arte".

Nesses termos, o reconhecimento dessa ou daquela produção artística não seria mais do que uma atividade de "ratificação": tratar-se-ia exclusivamente de saber "ver" e "identificar" naqueles objetos os *traços distintivos* que os tornam automaticamente classificáveis como artísticos. Logo, a conversa formal e puramente estética sobre a obra de arte torna-se satisfatória e suficiente para uma compreensão completa de seu "mundo", uma vez que todo o segredo de seu "poder estético" estaria localizado nas relações formais entre sons, imagens, volumes, temas ou gestos encarnados pelo "criador incriado" (BOURDIEU, 1983). Portanto, em algumas destas abordagens, assume-se, mais ou menos implicitamente que, em primeiro lugar, tais critérios são efetivamente "definíveis" e, em segundo lugar, que, de fato, eles residem nas "qualidades dos objetos" (TOTA, 2000).

Entretanto, e aqui nos deparamos com um ponto importante nesse debate sobre a arte, a visão dos "humanistas", como são classificados por Vera Zolberg (1990), está totalmente em desacordo com o projeto de *análise social da arte*, para a qual a obra de arte teria, na verdade, pouco mistério. Pois, de acordo com uma perspectiva sociológica, aquilo que

[44] "considered as spontaneous expressions of individual genius". – Original.

chamamos de arte, move-se em um contexto social específico, e, ao mesmo tempo, expressa esse contexto implícita ou explicitamente, seja para afirmá-lo ou para negá-lo. Com efeito, a "obra de arte", agora, passa a ser observada como um "fenômeno social", como um "fato artístico" – tal como um "fato social" – na medida da sua própria constituição, ou compleição cultural, mas também em sua dimensão "transpessoal" – posto que "o sentido de uma obra baseia-se sempre na possível colaboração do espectador" (TÀPIES, 2002, p.40).

Diante disso, temos o seguinte quadro de possibilidades de análise dos chamados "objetos artísticos": 1) a perspectiva dos humanistas, dos críticos de arte e dos estetas, que defendem o "mistério da arte", sua originalidade e sua total autonomia perante a sociedade e a história, e 2) os sociólogos e demais cientistas sociais, que analisam a *construção social* de ideias e valores estéticos. Uma consequência direta desse segundo enfoque de análise dos objetos artísticos foi a sua contribuição para uma progressiva e generalizada "*dessacralização*" da figura do "artista-gênio", unida a uma progressiva normalização do processo de produção artística que, de "atividade extraordinária", vem se redefinindo cada vez mais como uma "atividade profissional", para a qual certos grupos de "atores sociais" se sentem particularmente vocacionados.

Isso implica em afirmar que uma "obra de arte", de um ponto de vista sociológico, não possui uma "existência real" se for desapegada de um "público", ou de uma leitura, ou de uma observação, ou de um *horizonte de expectativas* (Erwartungshorizont). Nesses termos, a "obra de arte", entendida como "fenômeno social", é o produto de um artista que *se compromete* com uma dada sociedade, carregado de intenções demarcadas, o que lhe permite o estabelecimento de pontes entre aquilo que chamamos "realidade social" e os seus "sistemas simbólicos": ao aclarar, declarar, veicular conhecimento, comunicando-se através de uma linguagem especificamente estética e, a partir dela, promovendo diálogos e encontros. Assim, se para a "sociologia geral", a inter-relação das estruturas (econômica, política, cultural, etc) consubstancia um problema central, para a "sociologia da arte", deve-se compreender globalmente os fenômenos artísticos, partindo das suas conexões com os outros aspectos da realidade social.

Visto por esse ângulo, a "obra de arte", porquanto consubstancia uma produção (estética) feita por sujeitos sociais, está sempre imersa em seu "contexto de nascença" e de desenvolvimento específicos, e como ela é também uma "linguagem", instrumento de comunicação, de igual modo possui uma capacidade, embora utilizando um "dialeto" que lhe

é próprio, de "enriquecer" ou de "enfraquecer" as "estruturas sociais" com as quais convive em partilha cultural *interatuante*. Entretanto, e aqui nos deparamos com outro ponto importante desse debate, se há uma inter-relação efetiva entre os "objetos artísticos" e as "conjunturas sociais", se a arte é *movida* pelo seu "sistema conjuntural", não podemos descuidar de que ela também tem a capacidade de *agir* sobre ele. Isso implica reconhecer também o *caráter autônomo da arte*, ou sua qualidade de "documento primário", na terminologia geertziana. Ou seja, a obra de arte também, enquanto uma espécie de "agente social", atuaria na sociedade *proativamente*, de forma "construtiva" – e não apenas como um *espelho* ou um *reflexo* da mesma. Esse aspecto, porém, suscita conflitos e discordâncias teórico-metodológicas entre agumas correntes sociológicas (como veremos a seguir).

Sendo assim, a "obra de arte" – na perspectiva que venho expondo – pode ser produzida para explicar, para esclarecer, para denunciar, para embelezar, para criar experiências, para potencializar expectativas, para mediar, para aculturar, para socializar, para, em suma, "gerar tantos efeitos como nenhuma outra atividade humana pode conseguir" (GONÇALVES, 2010, p.18). Isso implica admitir que não é apenas a configuração de uma sociedade que ajuda a produzir determinada obra ou expressão artística, mas que também a própria obra artística pode contribuir para *criar* outras configurações sociais possíveis, mais ou menos vigorantes e com maior ou menor impacto nas sociedades. Ou seja, uma obra de arte pode gerar novos gostos, ideias, atitudes e movimentos culturais, e, até mesmo, novos "grupos sociais"[45]. Em suma, à despeito de algumas correntes de pensamento social de caráter determinista, as obras de arte também partilham de uma *potência* que pode gerar ações e modos de vida diferentes – na medida em que veiculam e reorganizam socialmente cada uma delas. Isso significa que os movimentos sócioculturais gerados por determinadas práticas artísticas podem catalisar nos indivíduos a *possibilidade* de rever-se, confrontando-se, e nesse movimento, também se recriar, revigorando-se, ao desenvolverem mecanismos de diálogo únicos e comuns – e, como vimos, densamente identitários.

[45] Por exemplo, nas últimas décadas vimos o surgimento de grupos, ou de subgrupos sociais urbanos à sombra de uma cultura hegemônica e que possuem estreitas ligações com a prática artística, particularmente com a música, a literatura e as artes visuais. Trata-se de um fenômeno que cresce e se multiplica em todo o mundo, gerando estilos de vida e contribuindo especialmente para suturar *novas identidades* no interior de uma sociedade. Poderíamos falar do movimento *punk*, dos *skatistas,* do *Graffiti,* que ganhou legitimidade através das obras de Jean-Michel Basquiat; da *música eletrônica*, impulsionando a cultura *rave* e os *clubs* nas grandes cidades, o movimento *Hip Hop* nas periferias de todo o mundo, servindo como meio de integração étnico-racial e denúncia social, entre tantos outros exemplos.

Portanto, se a ideia do artista completamente *liberalizado*, operando por sua própria conta, e perfeitamente desintegrado da teia das relações sociais é, de um ponto de vista sociológico, claramente questionável, por outro lado, a análise sociológica da arte não pode (e não deve) esquecer o tratamento individual, ou pessoal, da "criatividade artística". Ainda que preso a um contexto, aquele ou aquela que produz uma "obra de arte" é alguém que possui imaginação (criatividade) e personalidade, e que encarna uma "visão de mundo" que acaba por ser realmente pessoal (as suas impressões) – nem sempre tão objetiva quanto se pensa. Na realidade, embora a experiência artística nutra-se dos elementos constitutivos da "paisagem social" habitada pelo artística, numa substancial parte dos casos, significa uma apropriação sempre nova e singular. Em parte, isso explica aqueles casos em que as mesmas "causas sociais" não provocam os mesmos "efeitos estéticos" e "políticos", visto que os indivíduos reagem de maneiras diferentes aos acontecimentos.

Em outras palavras, isso significa que em "termos artísticos", nem tudo pode ser *totalmente explicado* em "termos sociológicos". Resumindo: a "abordagem social" das artes busca especialmente uma compreensão sociológica do "fenômeno artístico", e, ao fazê-lo, não tenta analisar apenas a obra *em si mesma*, mas concentra sua atenção mais na "ação sócioartística" – isto é, no conjunto de relações que a arte mantém com a sociedade, e com os indivíduos que a compõem. Em contrapartida, a "análise sociológica da arte" também não pode perder de vista o que é a obra de arte *per se*, ou seja, a obra de arte em sua validade e autonomia, em sua "corporalidade simbólica", em sua estética. Em suma, não devemos recusar-nos a examinar a arte *em seus próprios termos*, em sua própria "*imagem, visão e imaginação*" (FRANCASTEL, 1987), em sua sempre "*realidade-outra"* (ADORNO, 2003).

A seguir, vejamos algumas das principais propostas disponíveis nessa subárea de estudo dentro da sociologia, a fim de entender as etapas de sua evolução ao longo do tempo, bem como suas limitações teórico-metodológicas – movimento que será importante para entender, um pouco mais adiante, como as produções cinematográficas também podem ser entendidas, analisadas, questionadas e interpretadas de um ponto de vista sociológico.

2.3 SOCIOLOGIA DA ARTE: DILEMAS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

> Se a estética sofre a inconsistência de uma disciplina em revisão radical de seus fundamentos e seus métodos, a sociologia da arte não existe ainda como ciência, isto é, com uma teoria devidamente estabelecida e um conjunto de pesquisas que sustente tal teoria. É antes um campo de problemas, vagamente delimitado por

> alguns estudos de orientações divergentes. Trata-se, no entanto, de problemas cruciais para o avanço da estética, da história da arte e da própria arte. Três desses problemas nos parecem fundamentais: determinar o contexto com o qual a arte está relacionada, a natureza dessa relação e quais são as semelhanças e diferenças dos fatos artísticos com relação aos outros fatos sociais (CANCLINI, 1977, p.421-422, tradução nossa)[46].

Foi em seu livro "*Arte Popular y Sociedad en América Latina*" (1977), especificamente no capítulo intitulado "Sociología del Arte y estética" que o sociólogo argentino Néstor García Canclini escreveu as linhas com as quais início essa seção. De fato, pode-se afirmar que, em geral, os cientistas sociais têm dado pouca atenção às artes e ao mundo artístico como campo de investigação científica. Não apenas na América Latina, mas também nos chamados "centros" (Europa e Estados Unidos), os estudos devotados ao tema da arte frequentemente têm sido de autoria de críticos nem sempre sociologicamente informados. A sociologia da arte, tal como apontada por Canclini, é um tipo de aproximação ao estudo do fato artístico que ainda hoje não se vê tão claramente como um ramo autônomo do conhecimento sociológico – estando ainda muito associada aos chamados "estudos da cultura", que, por sua vez, também englobariam as produções artísticas. Ao lado disso, os estudos da dimensão social da arte com um enfoque especificamente sociológico não conhecem um programa realmente claro e bem definido que possa servir para todas as situações que pretendem estudar-se neste contexto de análise – o que dificulta ainda mais o seu caráter de disciplina independente dentro da sociologia geral.

Além disso, devemos reconhecer também que as investigações sociológicas nesse campo de estudos têm sido frequentemente recebidas com uma forte resistência em vários meios intelectuais. Dada a recusa da sociologia – ao menos a sua versão mais consagrada – em abordar a "arte em si", ela não poderia chegar a reconhecer a *especificidade* do "objeto artístico". Isso tem sido descrito por alguns autores como uma oposição entre "estudar o objeto de arte sociologicamente" e "o objeto de arte como um processo social" (ZOLBERG, 1990; HENNION e GRENIER, 2000). Porém, ainda que em posição marginal em nossa área de conhecimento, e sofrendo resistência de outros setores de produção intelectual, o que se

[46] "Si la estética sufre la inconsistencia de una disciplina en revisión radical de sus fundamentos y sus métodos, la sociología del arte no existe aún como ciencia, o sea con una teoría debidamente establecida y un conjunto de investigaciones que avalen tal teoría. Es más bien un campo de problemas, vagamente delimitado por unos pocos estudios de orientaciones divergentes. Se trata, sin embargo, de problemas cruciales para el avance de la estética, de la historia del arte y del arte mismo. Tres de esos problemas nos parecen claves: determinar el contexto con el que se relaciona el arte, el carácter de esta relación y en qué consisten las semejanzas y las diferencias de los hechos artísticos respecto de los demás hechos sociales". – Original.

chama por "sociologia da arte" (sendo a preposição "*da*" em alguns momentos questionada) existe e vem se aperfeiçoando ao longo dos anos.

Como estudo interdisciplinar, a sociologia da arte enfrenta dificuldades que advém especificamente das diferentes visões e objetivos das disciplinas que ela procura unificar. Mas, para além disso, porque pensar na possibilidade de compreensão do mundo social pela arte desde um quadro sociológico de referência implica lidar com elementos e aspectos que parecem pertencer ao campo do imponderável, do "não real", do delírio, da imaginação, e por essa razão, de um objeto demasiado variável, impreciso e ambíguo. Consequentemente, as principais investigações sociológicas da arte concentraram-se (e ainda se concentram) sobretudo nos *componentes humanos* do sistema de produção de arte. Grosso modo, os estudos sociológicos da arte podem ser divididos entre: **1)** aqueles que buscam uma compreensão das "condições histórico-sociais" que explicam a criação de uma dada obra artística (visando revelar a sua determinação social), **2)** aqueles que, sem pretender fazer declarações sobre as obras ou a experiência estética, procede através de uma reconstituição minuciosa da "ação coletiva" necessária para produzir e consumir a arte, e **3)** aqueles que propõem uma abordagem sintética em que se privilegie tanto problemas *externos* (fatores sociais, econômicos e políticos) quanto *internos* (aspectos estéticos) da obra de arte.

Sendo assim, segundo Vicenç Furió (2000, p.14-15), a "sociologia da arte" seria fruto de uma verdadeira interconexão entre o campo da "sociologia geral", o campo da "estética sociológica" e o campo da "história social da arte", como disciplinas verdadeiramente irmanadas. A sua especificidade, conforme pensou Furió, fundamenta-se no fato de pretender estudar a realidade artística *do ponto de vista sociológico*. Significando que, se a "estética sociológica" preocupa-se com a reflexão sobre o "belo" e a natureza da arte, e a "história social da arte" busca entender as relações entre a obra de arte e seu entorno social, a "sociologia da arte" nutrir-se-ia de ambas para examinar concretamente os processos de produção, distribuição e recepção das obras artísticas.

O sociólogo e músico alemão Alphons Silbermann (1971)[47], é mais incisivo em afirmar que o objetivo da "sociologia da arte" deve ser a análise de um "*processo social contínuo*". Esse processo revelaria a relação de interdependência que se estabelece entre o artista, a obra de arte e a sociedade, de modo que devemos considerar a relação entre arte e

[47] Na esteira de outros nomes conhecidos como Max Weber, Theodor Adorno e Howard Becker, que além de importantes sociólogos, também foram músicos e compositores.

sociedade como uma interação entre *vários elementos*. Baseada nessa ideia, a sociologia da arte encontraria uma série de possiblidades de estudo: a relação e interdependência do artista, da obra e do público; a origem social de certas categorias de artistas e o seu contexto social; o efeito social da obra; o público que recebe e reage às obras. Em suas próprias palavras, Silbermann considerava que:

> As relações dos diferentes níveis artísticos que engendram certas ações ou situações sociais não figuram entre os tópicos de pesquisa da sociologia da arte, e ela se abstém, portanto, de manter essa perspectiva, de todo julgamento sobre a obra de arte em si mesma e sobre sua estrutura. *O que lhe interessa é o processo social*, *o fenômeno objetivo determinado que é causado pela obra de arte* (SILBERMANN, 1971, p.35, tradução e grifo nossos)[48].

Certamente, Silbermann reivindicava, com essa colocação do problema, uma abordagem universalmente inteligível, convincente e válida à obra de arte, mostrando como as coisas se tornaram o que são, e esclarecendo as suas transformações presentes e passadas. Ao não separar a "arte" de sua "realidade social", finalmente a observação dos "fatos artísticos" conferiria à sociologia da arte o caráter de uma disciplina autônoma. Assim, sem deixar de parecer um elo entre a "ciência da sociedade" e a "ciência da arte", tal estudo, ao mesmo tempo, permitiria que fosse ele uma "sociologia pura" – considerando a "prática artística" dentro do emaranhado social, no qual participa de maneira *ativa* e *receptiva*. Entretanto, a "obra artística", em si mesma, não é privilegiada na abordagem proposta por Silbermann, que permanece atento mais especialmente ao *ambiente social* que permitiu a sua gênese. Isso significa que as "condições externas" à obra aparecem como o seu principal foco analítico.

É por essa razão que os estetas e humanistas, em diversos momentos, criticaram a "análise sociológica" que, para eles, quase sempre reduz a "arte" a meras reflexões de processos sociais, políticos ou econômicos (GOMBRICH, 1963). Contudo, ao passo que esses mesmos críticos afirmam que a "grande arte" fala "para todos os tempos" e "para toda a humanidade", uma análise puramente estética *por si mesma* não é menos potencialmente reducionista do que o reducionismo imputado a muitos sociólogos. Como observa Vera Zolberg (1990, p.14), quando os estetas e críticos tratam a arte como uma "atividade especializada" de pouca importância para qualquer pessoa, exceto para os "grupos restritos"

[48] "Las relaciones de los diferentes niveles artísticos que engendran ciertas acciones o situaciones sociales no figuran entre los temas de investigación de la sociología del arte, y ésta se abstiene, por eso, manteniendo esa perspectiva, de todo juicio sobre la obra de arte en sí misma y sobre su estructura. Lo que le interesa es el proceso social, el fenómeno objetivo determinado que es provocado por la obra de arte". – Original.

com interesses e conhecimentos especializados, confinando-a em um "círculo social" de iniciados, eles operam incoerentemente uma confusão com a sua própria reivindicação ao "universalismo".

De fato, muitos estudos sociológicos realmente identificam que os *atributos* da "obra de arte", na maioria dos casos, são *extrínsecos* ao trabalho artístico *em si* e derivam mais diretamente de instituições culturais, ou da economia do mercado da arte. Essa abordagem analítica sustenta a visão de que as "artes" são entidades socialmente construídas, com significados simbólicos que não são *imanentes* às próprias obras, mas que mudam sob diferentes condições sociais de existência. Apenas à título de exemplo, Max Weber, um dos clássicos da sociologia, dedicou pontualmente alguns ensaios que corroboram a perspectiva de que não se pode falar do "progresso" na arte baseado *apenas* em critérios estéticos[49]. Quando escreve sobre o desenvolvimento da música harmônica, chega mesmo a afirmar que: "não na *vontade* de expressão artística, mas nos *meios* técnicos de expressão reside a diferença daquela música antiga em relação à música cromática" (WEBER, 1990, p.251, tradução nossa)[50]. Ao olhos de alguns críticos e estetas, isso parece sugerir (equivocadamente) que os sociólogos estão, no fundo, contra a *"criatividade artística*". E essa visão se eleva mais fortemente ainda – em muitos casos, não sem razão – quando se refere a algumas análises de produções artísticas levadas a cabo por autores filiados ao pensamento marxista, mas sobretudo ao que ficou conhecido, em razão de seu determinismo social exacerbado, pela alcunha de "marxismo ortodoxo".

2.3.1 O marxismo ortodoxo

De fato, em muitos casos, "devido à preocupação dos sociólogos com o social, as próprias obras de arte perdem-se na busca da compreensão da sociedade, acabando como subprodutos virtuais", observa Zolberg (1990, p.54, tradução nossa)[51]. Isso se mostra mais evidente na tradição marxista ortodoxa, pois quase sempre ela esteve orientada para um tipo de abordagem externalista e determinista da obra de arte (MORAIS e SOARES, 2006). O

[49] Entre as poucas linhas dedicadas por Weber à prática artística, encontramos, no entanto, "Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música" de 1911, como o ensaio mais comumente conhecido e citado.
[50] "no en la *voluntad* de expresión artística sino en los *medios* técnicos de expresión reside la diferencia de aquella música antigua en relación respecto de la música cromática". – Original.
[51] "because of sociologists' concern with the social, the art works themselves become lost in the search for understanding society, ending up as virtual byproducts". – Original.

curioso aqui é que, apesar da amplitude de suas intenções filosóficas e científicas, Karl Marx nunca escreveu sistematicamente sobre as artes – tarefa que ficou à cargo dos marxistas e neomarxistas. Basicamente, Marx entendia que o mundo material, constituía a base para entender a história dos indivíduos e das sociedades que eles constroem. Desta forma, as mudanças das condições materiais de existência provocaria inevitáveis transformações nas sociedades e, por isso, também no *devir histórico*. Sendo assim, todas as estruturas sociais, bem como os *produtos* de uma sociedade, seriam produzidos de modo subordinado e em relação aos "meios de produção" – que seriam, neste caso, são determinantes.

Com efeito, o materialismo histórico e dialético proposto por Marx tentava compreender os mecanismos de formação das sociedades e suas mudanças através do mundo material. O ponto chave de seu pensamento dialético é a sua tentativa de perceber que as sociedades se produzem em conflitos que se resolvem por meio de *transformações fundamentais* da estrutura social. Dessa forma, no materialismo histórico marxista a "dialética ontológica" hegeliana é invertida e empregada para entender o mundo real, ou seja, o mundo concreto que se constrói através das "lutas de classes" – enquanto um *processo* movido pela contradição de interesses entre os grupos que detém e os que são despossuídos dos "meios de produção" de existência. Sendo assim, não seria a "consciência" que determinaria o nosso ser, mas a própria vida (lê-se as "condições sociais") que determinaria a nossa consciência – frase eternizada em "*A Ideologia Alemã*". Ao incorporar esse método de análise do mundo social ao exame das obras de arte, alguns autores defenderão que a produção artística (como qualquer outra produção humana) estaria ligada aos acontecimentos econômicos, sociais e culturais de cada momento histórico, e a sua criação, por consequência, deveria ser explicada, tal como os outros fenômenos sociais, por meio de sua inserção nas *relações de produção* concretas.

Georgi Plekhanov, por exemplo, em sua obra "*A arte e a vida social*" (1969) vai defender abertamente *a arte como reflexo* do mundo social, afirmando existir uma *relação causal* entre a arte e os meios de produção de existência – e que determinariam as preferências estéticas da sociedade. Sob tal ponto de vista, as produções artísticas manteriam uma *correspondência linear* com a sociedade – perspectiva que leva a um determinismo social que nega qualquer possibilidade de autonomia da obra. Desse modo, segundo Plekhanov (1969, p.22) a tendência da *arte pela arte* surgiria quando os seus artistas (em sua maioria filhos da burguesia) encontravam-se "divorciados da sociedade", pensamento que o leva a advogar a favor de uma *utilidade social* da obra de arte, defendendo a "arte realista" e

desprezando toda obra que não possuísse um compromisso direto com os problemas sociais. Com efeito, esse seria um caso clássico em que a analista "está mais interessado no uso simbólico social da arte do que na própria obra" (ZOLBERG, 1990, p. 55, tradução nossa)[52].

Por outro lado, Janet Wolff em "*A produção social da arte*" (1997), tentou estabelecer uma sociologia marxista mais sofisticada e sistemática da arte, que desse conta, dentro do marco teórico marxista, da grande diversidade de questões estéticas apresentadas pelo universo artístico. Também partindo da premissa de que é impossível entender qualquer obra de arte sem se considerar que ela é situada e produzida *historicamente*, Wolff mostrará que a obra de arte não pode ser vista como resultado de uma "inspiração divina inata ao artista-gênio", pois:

> Na produção de arte, as instituições sociais influenciam, entre outras coisas, *quem* se torna um artista, *como* ele se torna um artista, como chega a *praticar* sua arte e como pode garantir que seu trabalho seja produzido, realizado e disponibilizado ao público [...] os juízos e avaliações de obras e escolas de arte [...] não são simples decisões individuais e "puramente estéticas", mas eventos socialmente possibilitados e socialmente construídos (WOLFF, 1997, p.55, tradução nossa)[53].

Sendo a obra de arte concebida como um "produto social" como qualquer outro, Wolff defende então a necessidade de se analisar uma série de instituições sociais que *tornam possível* a produção da obra de arte e aqueles que determinam seu curso subsequente (os chamados "agentes de consagração"). Com efeito, em sua proposta teórica, faz-se necessário analisar: **1)** o processo de recrutamento e treinamento dos artistas; **2)** os sistemas de patronagem; e **3)** o papel dos mediadores nesse processo (editores, críticos, diretores de galerias, curadores, etc.). Dessa maneira, toda a sua análise se configura numa busca pela demonstração de que a arte é essencialmente um produto social, já que *toda* e *qualquer* atividade no "mundo artístico", seja criativa ou mesmo inovadora, poderia ser explicada pelas numerosas "condições sociais" em que se encontra necessariamente atada. Outra vez, embora tenha argumentado em favor da mútua interdependência entre "agência artística" e "estrutura social", a autora deixa a impressão de ser mais favorável à ideia da inadequação do uso da

---

[52] "The sociologist is more interested in the social symbolic use of art, rather than the work itself". – Original.

[53] "En la producción de arte, las instituciones sociales influyen, entre otras cosas, en *quién* se convierte em artísta, *cómo* se convierte em artista, cómo llega a *practicar* su arte y cómo puede asegurarse de que su obra es producida, realizada y *puesta a disposición* del público […] los juicios y valoraciones de obras y escuelas de arte […] no son simples decisiones individuales y 'puramente estéticas' sino acontecimientos socialmente posibilitados y socialmente construidos". – Original.

categoria de “sujeito” ou de “agente”, do que daquela posição da *determinação estrutural* das obras – não conseguindo realmente chegar a uma visão de síntese entre “estrutura social” e “criatividade artística”. Pois, em última análise, as “obras de artes”, segundo Wolff:

> não são fechadas, entidades autocontidas e transcendentes, mas são o produto de práticas históricas específicas feitas por grupos sociais identificáveis em determinadas condições e que, portanto, carregam a marca das ideias, valores e condições de existência desses grupos, em particular de seus representantes, os artistas (WOLFF, 1993, p.49, tradução nossa)[54].

Dessa forma, após um complexo esforço de análise empreendida por Wolff, somos levados a considerar a obra de arte como um mero “epifenômeno das relações sociais”. Isso basicamente significa que, segundo pensa os propositores dessa abordagem, toda e qualquer produção artística, independentemente de sua linguagem e da forma como foi produzida, está irrevediavelmente condenada a ser determinada pelas condições sociais existência de seu “criador”. Contudo, isso pode levar-nos a cometer alguns “abusos” com: 1) a “obra de arte”, negando-lhe o seu caráter “polifônico” e sua “autonomia” relativa; e 2) a “relação dialógica” existente entre ela e a sua recepção. Sendo assim, a “dessacralização da obra” não pode levar ao erro de desconsiderar igualmente as suas potencialidades e singularidade enquanto “*agente*” social, o que a abordagem de Wolff parece descuidar em diversos momentos.

2.3.2 “Ações coletivas” no “mundo da arte”

Talvez o estudo mais expressivo deste tipo de “abordagem externalista” da obra de arte, no que se refere à reputação e consagração das obras, seja o programa de estudo proposto por Howard Becker (1999). Diferentemente do pensamento marxista ortodoxo, Becker reconhece que os campos de produção cultural, no qual encontramos as práticas artísticas, têm uma lógica relativamente autônoma em relação a outros campos da vida social, e, a partir disso, busca construir ferramentas conceituais próprias a esse entendimento. A sua noção de “mundo da arte”, por exemplo, faz uma análise externalista da arte, mas, longe de estabelecer a ideia de que a obra é um “*reflexo*” das estruturas sociais, Becker analisa-a como fruto de uma “*ação coletiva*”, dependente de como se dá a divisão social do trabalho no interior dos

[54] “are not closed, self-contained and transcendent entities, but are the product of specific historical practices on the part of identifiable social groups in given conditions, and therefore bear the imprint of the ideas, values and conditions of existence of those groups, and their representatives in particular artists”. – Original.

"mundos artísticos". Sob influência do interacionismo simbólico, ele concentra suas análises, sobretudo, nas "*interações concretas*" e "*observáveis*" entre os diversos atores que cooperam para produzir e avaliar as obras de arte.

Sendo assim, as reconhecidas "estruturas sociais", de acordo com Becker, deveriam ser vistas mais como uma "metáfora" do que propriamente uma realidade *per si* – e talvez isso explique a sua escolha pelo termo "mundo da arte" (*Art world*) na condução de suas investigações. Com essa perspectiva, Becker vai de encontro especialmente à "grande parte dos escritos sociológicos que fala de organizações ou sistemas sem referências às pessoas cujas ações coletivas constituem a organização ou o sistema" (BECKER, 1977, p.205). Isso significa que, para Becker, em "termos metodológicos", a forma de *compreensão sociológica da arte* não se diferenciava do modo de compreensão de outros "mundos sociais". Entretanto, o foco analítico deveria incidir sobre as "relações dos atores" responsáveis por conferir sentido e valor específicos aos artefatos produzidos nos "mundos da arte", já que grande parte da literatura sobre arte, falaria das "estruturas sociais" sem fazer referência às *ações* dos atores que criam essas estruturas.

Entretanto, não é possível (ou mesmo desejável por ele) dimensionar um espaço para uma "sociologia da obra" na sociologia da arte de Becker. Em seu programa metodológico, a obra de arte é especialmente *subdeterminada* por uma análise privilegiada das rotinas de interações entre os "artistas" e as "convenções estéticas" estabelecidas por eles, ou por outros elementos que compõem os chamados "mundos da arte". Porém, se comparado às correntes marxistas ortodoxas, a sociologia da arte proposta por Becker parece apresentar um certo "avanço" teórico, por não engessar as atividades desses atores naquilo que suas práticas, no interior desses "mundos da arte", *refletiriam* de seus posicionamentos em outros "mundos sociais".

Entre os "tipos sociais" existentes nesse "mundo da arte", Becker enumera três, especificamente: os *artistas integrados*, os *artistas inconformistas* e os *artistas ingênuos*. Para ele, os "integrados" seriam aqueles artistas que criam e executam as suas obras, guiando-se pela "convenção estética" dominante. Os "inconformistas" aqueles que promovem uma *crítica radical* às convenções estabelecidas – podendo, por vezes, operar mudanças nessas convenções ou serem "cooptados" pelo "mundo da arte", convertendo-se, posteriormente, em um novo "artista integrado". E, por fim, existiriam aqueles artistas "ingênuos", que não possuiriam relação com qualquer mundo artístico, nem a mesma formação dos outros que

produzem nesses mundos. Em suma, seriam artistas que saberiam muito pouco da natureza, da história e das convenções do meio que se encontram.

Nesse sentido, Becker mostra que o "mito da reputação" é usado para apoiar a ideia de que deve haver alguma *qualidade inerente* ao trabalho e que identificaria o "valor real" das obras de arte. Porém, como sua proposta deixa entrever, o ostracismo de um determinado artista não se daria em função de sua suposta "inaptidão artística", mas sim, por sua *posição* diante das *convenções estabelecidas* nos "mundos da arte", nos termos em que sua inovação possa tornar-se ou não convencional[55]. Nesses termos, a sociologia da arte deveria se deter no estudo empírico dos momentos de rotina dos atores nos mundos da arte, para só então poder criar generalizações sobre os eventos que estuda. Por conseguinte, é nas "redes de relações" entre os *agentes artísticos* que está a unidade básica de análise sociológica proposta por Becker, seja qual for, na verdade, o "mundo social" que se queira investigar.

Assim, a fruição de uma obra artística só é possível se há meios de circulação que criam (ou educam) um mercado consumidor. Em outras palavras, o mundo artístico – lê-se, artistas, pessoal de apoio, meios de distribuição e divulgação, público, etc. – operaria a partir de convenções, um conceito verdadeiramente importante nesse esquema analítico, porque é a partir das convenções que se atribui o "papel de artista" a um determinado membro da "cadeia de cooperação", e a outros, o papel de "coadjuvantes". Consequentemente, é a partir do entendimento dessas convenções e "cadeias de cooperação" que se poderia explicar o surgimento, por exemplo, das "inovações artísticas" – ou "*rupturas estéticas*". Efetivamente, Becker reconhece que essas "convenções estéticas", na verdade, são códigos criados e recriados pelos indivíduos que atuam na atividade artística, e que servem para *dar sentido* às

[55] Podemos citar aqui a relação entre uma determinada produção *mainstream* que está claramente voltada para um grande público, buscando mecanismos que já estejam relativamente familiarizados, daquilo que pode ser o uso de determinados mecanismos que criam o "estranhamento". Em termos musicais, poderíamos citar Roberto Carlos, de um lado, e Arvo Part, como dois exemplos típicos. De alguma forma, são produtos compartilháveis na indústria fonográfica e que podemos facilmente ter acesso indo numa loja de discos, ou mesmo acessando a internet. Considerando nossa realidade no Brasil, poderíamos verificar quantos baixam músicas de Roberto Carlos e quantos baixam músicas de Arvo Part, ou se queremos ficar num plano nacional, de João Gilberto. São figuras da mídia, são figuras que estão sendo faladas. Em diversas situações, em estudos que já se fez sobre a cultura de massas, talvez haja uma tendência em mil ou um milhão de baixar Roberto Carlos a baixar Arvo Part ou pelo menos em alguma coisa não muito distante disso a baixar João Gilberto. Não se trata aqui de qualificar João Gilberto como "melhor" que Roberto Carlos, mas entender de que maneira esse "mundo" está administrado segundo uma perspectiva *mainstream* claramente orientada para usar os mecanismos mais familiares (convencionais) do grande público, daquilo que pode causar algum nível de estranhamento (o uso não convencional). Logo, segundo essa abordagem sociológica, a emoção que desperta uma execução ou apresentação de uma obra de arte depende menos da "habilidade pessoal" do artista que do grau de *compartilhamento* que a "convenção estética", a que a obra está ligada, tenha entre o "artista" e o "público".

suas práticas. É por isso que se poderia afirmar que "um ataque à concepção estética estabelecida, é um ataque a uma *moralidade estabelecida*" (BECKER, 1977, p.218, grifo nosso).

Em vista disso, Becker percebe que os "mundos da arte" não são estabelecidos por critérios definitivos (mas arbitrários) de valoração estética, uma vez que, a princípio, todo objeto (a exemplo dos trabalhos icônicos de Marcel Duchamp e Andy Warhol), e toda ação desenvolvida nesses "mundos", podem receber o *status* de arte[56]. Assim, não haveria algo *intrínseco* aos objetos artísticos – como Wolff (1997) também já havia demonstrado – que determinaria o seu "valor estético". Consequentemente, a sua concepção teórico-metodológica nos possibilita pensar que toda "canonização artística" significa ao mesmo tempo uma censura e uma exclusão, pois ao definir-se as "obras relevantes", está-se a relegar todas as outras ao "esquecimento institucional", e à "marginalidade", no interior desses "mundos da arte". Entretanto, diante do que foi exposto até o momento sobre a sua abordagem, surge uma pergunta que me parece relevante: seriam *apenas* os "fatores internos" aos "mundos da arte" (críticos, produtores, galerias, museus, distribuidores, público, etc.) os responsáveis por conferir e sustentar as dinâmicas desses mundos? Quais as relações dos "mundos da arte" com os outros "mundos sociais"? A meu ver, esse é um tipo de questionamento que a sociologia da arte de Becker, aparentemente, tem dificuldades de lidar.

Assim, se Becker tenta demonstrar o processo pelo qual a "arte" acontece, revelando que ela não é, como no "mito romântico", a ação espontânea de um "artista-gênio", mas a *ação coletiva* de uma variedade de atores sociais, ele peca por não oferecer uma compreensão do "reino simbólico" da sociedade com o qual esses "mundos da arte" – concebidos como unidades autocontidas – se relacionam. Pierre Bourdieu, por outro lado, em sua abordagem dos "campos artísticos" (à maneira dos "mundos da arte" de Becker) busca justamente incorporar o *processo historicamente fundamentado* pelo qual a posição hierárquica das formas de arte acontecem. Enquanto Becker oferece pouca orientação para entender o que impulsiona os processos de criação e difusão artística, a escolha estilística em relação aos estilos existentes e a inovação em geral, Bourdieu vai propor uma sociologia da arte que

[56] O uso, por esses artistas, de objetos do cotidiano em seus trabalhos, como mictórios e latas de sopa, resultaram em ataques incessantes aos significados da arte praticadas até o final do século XX, abrindo o caminho para a possibilidade de que quase qualquer coisa pudesse ser apresentada com a alegação de que se trata de uma "obra de arte". Desse modo, além de não se limitarem a pintar, ou criar, em estilos que se opõem a alguns cânones de sua época, eles trabalhavam em mídias e com objetos totalmente diferentes daquelas associadas às obras de arte "convencionais" até então.

revele a própria "gênese social" desse campo, ou seja, uma sociologia que "procura a intenção escondida por debaixo da intenção declarada, o querer-dizer que é denunciado no que ele declara" (BOURDIEU, 1989, p.73).

Sendo assim, a análise sociológica da obra de arte proposta por Bourdieu leva em conta a maneira como a "forma artística" (relativamente autônoma) é ela própria produzida em relação com à realidade social. O conceito de "campo artístico", por exemplo, mais que uma "metáfora", seria uma *estrutura estruturada* que, ao mesmo tempo em que é informada pelas interações dos sujeitos em seu interior, fornece as *posições objetivas* que serão ocupadas por eles, "condicionando", em certa medida, as suas interações. E Bourdieu faz isso demonstrando que as diferentes tomadas de posição dos artistas muitas vezes correspondem aos relacionamentos existentes entre eles e os outros campos (econômico, político, social). Isso significa que o "objeto artístico", até certo ponto, seria uma "corporificação" do espaço social no qual está inserido o artista. Com isso, Bourdieu propõe uma sociologia da arte a partir da própria obra e suas características internas – revelando o social que ela materializa. O grau de dependência do mercado, por exemplo, refletiria nas possibilidades de surgimento ou não de um "campo artístico" (com regras próprias), o que necessariamente influencia nos códigos estéticos – sobretudo no que diz respeito à experimentação artística. Nesse sentido, ele objetiva e historiciza a própria "dimensão estética" da obra, podendo ser explicada relacionando-a com o espaço social do criador.

Para demonstrar seu esquema, Bourdieu analisa o surgimento do campo literário francês no século XIX, tomando "*A Educação Sentimental*" de Gustave Flaubert como exemplo. Para ele: "a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz do dia, quer dizer, a estrutura do espaço no qual se desenrolam as aventuras de Fréderic, é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado" (BOURDIEU, 1996, p.17). Embora, diferentemente de Becker, o autor francês privilegie a leitura da obra, ele o faz incorrendo num paralelismo entre a obra e o espaço social imediato (o campo artístico) de sua produção, não havendo espaço para o "excesso de significação". Com efeito, segundo Martins (2004, p.70), "a análise bourdieusiana do texto literário finda por subsumi-lo inteiramente a seu contexto". Fora isso, também em Bourdieu percebemos uma clara dificuldade em relacionar a obra de arte a contextos sociais mais amplos, além do espaço estruturado imediato (campo de produção artística) em que foi criada – o que termina por limitar a sua capacidade de alcance.

2.3.3 Recorrendo aos “sentimentos”

Por outro lado, de acordo com o sociólogo inglês Raymond Williams, a análise formal de uma obra de arte nos permite reconhecer, não apenas o contexto de um “campo de produção artística”, mas a “estrutura de sentimento” de um período histórico – ideia que possibilita estabelecer conexões mais extensas e complexas entre as práticas artísticas e o seu contexto social. Tendo como base teórica o marxismo (mas se afastando dos teóricos do marxismo ortodoxo), Williams vai pensar um conceito de cultura (que engloba os objetos artísticos) em sua dimensão “material”, como atividade produtiva e ativa dentro da sociedade. Sendo assim, este autor procura superar a velha oposição na tradição marxista entre base e superestrutura, na qual a primeira (condições materiais) seria a condicionante da última (práticas culturais). Diferente disso, o autor inglês propõe uma visão do processo social em que essas diferentes atividades se inter-relacionam e se complementam de forma complexa para formar um “todo concreto” (CEVASCO, 2001, p.145).

Isso significa que, para Williams, a arte compõe a sociedade, e nela está inserida tal como a política e a economia. Já não se trata, portanto, de buscar relacionar a arte à sociedade, mas analisar todas as “atividades sociais” (sendo a arte uma dessas atividades) em suas inter-relações, o que implica repensar a própria tradição sociológica:

> Sua abordagem integral requer... novos tipos e análises sociais de instituições e formações especificamente culturais, e a investigação das relações entre eles e, por um lado, os meios materiais de produção cultural e, por outro, as formas culturais propriamente ditas. O que une esses elementos é, especificamente, uma sociologia, mas, dependendo da convergência, uma sociologia de um novo tipo (WILLIAMS, 1994, p.14)[57].

Com efeito, ao reivindicar uma sociologia de “novo tipo”, o autor reconhece, antes de tudo, uma nova forma de convergência para o conceito de “cultura”: 1) entendida em um sentido mais amplo, de um “modo de vida global”, implicado em todas as formas de atividade social; e 2) entendida em um sentido mais “especializado”, como “atividades artísticas e intelectuais”, em todas as suas “práticas significantes” – que inclui a linguagem, a arte, a

[57] “Su enfoque integral requiere... nuevos tipos e análisis social de instituciones y formaciones específicamente culturales, y la investigación de las relaciones existentes entre éstas y, por una parte, los medios materiales de producción cultural, y, por otra, las formas culturales propiamente dichas. Lo que hace confluir estos elementos es, específicamente, una sociología, pero, en función de la convergencia, una sociología de nuevo tipo”. – Original.

filosofia, a moda, o jornalismo, etc. Com isso, o autor busca enfatizar a "consciência prática" que está na base da "experiência social", estabelecendo as relações que podem existir entre os valores e ideias gerais tal como são "vividos e sentidos ativamente", para concluir que as relações entre eles são, na prática, sempre "variáveis" (WILLIAMS, 1979, p.134). Com efeito, interessa analisar como essa "multiplicidade de escrituras" adquirem e conferem valores e significados em uma sociedade (CEVASCO, 2001).

E, uma vez que a "consciência prática" é quase sempre diferente da "consciência oficial", Williams (1979, p. 13) acredita que, "a ideia de uma estrutura de sentimento pode ser especificamente relacionada à evidência de formas e convenções, figuras semânticas, que na arte [...] estão quase sempre entre as primeiras indicações de que tal estrutura está se formando". Desse modo, Williams afirma que "metodologicamente a estrutura de sentimento é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos [...] suas ligações numa geração ou período". Assim, o que se chama "estrutura" é agora pensada em termos de um "sentimento vivido", ligado à particularidade da "experiência coletiva" histórica e de seus *efeitos reais* nos indivíduos e nos grupos (FILMER, 2009).

As "estruturas sentimentais" são uma *hipótese cultural* também porque não podem ser reduzidas a uma "crença" ou "relação geral" explícita, haja vista que elas geralmente surgem como "respostas" a mudanças determinadas na organização social, isto é, como uma articulação de "*formas culturais pré-emergentes*", que escapa à formação cultural hegemônica. Em outros termos, seriam aquelas "experiências sociais em solução", que estão "acontecendo", mas que ainda não se "institucionalizaram". Entretanto, isso não significa que toda expressão artística representa uma *nova* "estrutura de sentimentos". Na realidade, a maior parte dela, "relaciona-se com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais" (WILLIAMS, 1979, p.136). Por conseguinte, em se tratando da *análise sociológica* da obra de arte, o conceito de "estrutura de sentimentos" de Williams busca revelar como a *forma artística* "condensa" as relações sociais – sem com isso subdeterminá-la, isto é, sem menosprezar a sua singularidade estética.

Sendo assim, a sua "análise sintética" (ZOLBERG, 1990) da arte seria ao mesmo tempo uma "análise cultural" porque é nela, na arte, que a existência se concretiza "*em forma*". É essa concretude, expressa na *materialidade da linguagem artística*, que interessa ao sociólogo, contra o seu caráter mistificador e idealista – muitas vezes corroborado pelos estetas e críticos. Desse modo, o que chamamos de "forma" é, para Williams, uma "relação",

um "*processo social*" que se transfigura em produto, em expressão artística – posição que se aproxima das ideias de Adorno (2008, p.17), para quem a "forma estética" seria, em última análise, um "conteúdo social sedimentado". É por isso também que o elemento formal nunca é "totalmente autônomo", ou intra-estético, como também já foi apontado por Geertz. Em sua relação com a sociedade, as obras de arte manteriam, portanto, uma condição de autonomia, mas apenas *relativa*. E é isso que permite que elas sejam analisadas "em termos de sua inter-relação com a sociedade que as informa e a que dão formas" (CEVASCO, 2001, p.183). Dessa maneira, em Williams, as fronteiras entre as várias esferas da sociedade (política, economia, arte, etc.) são menos demarcadas que em Becker ou Bourdieu, o que torna mais fácil compreender as dinâmicas que relacionam a arte e a configuração (e mudança) social de uma época ou período histórico, onde a forma artística passa a ser apreendida em suas involuções e rupturas, num diálogo com os processos sociais, gerais e específicos, que as *configuram*.

Diante disso, Williams propõe um marxismo cultural que supere a velha ideia da obra de arte como "reflexo" – segundo a qual as obras incorporariam diretamente o *material social* preexistente, tal como um "espelho". Portanto, em lugar de "reflexo", Williams vai propor a noção de "mediação"[58], pois:

> todas as relações ativas entre diferentes tipos de ser e consciência são antes inevitavelmente mediadas, esse processo não é uma agência separável – um "meio" – mas intrínseco às propriedades dos tipos correlatos. A mediação está no objeto em si, não em alguma coisa entre o objeto e aquilo que é levado (WILLIAMS, 1979, p.102).

Nessa perspectiva, as produções culturais são sempre mediadas. O conceito de "mediação" diz respeito, portanto, aos "processos necessários de composição" em um meio específico. Ou, em outros termos, às "relações práticas entre formas artísticas e sociais" (WILLIAMS, 1994, p.23). Um exemplo prático dessa abordagem foi aplicada na análise da literatura de cordel, por Martin-Barbero (1997, p.146), para quem, "não só é meio: a literatura de cordel é *mediação*. Por sua linguagem, que não é alta nem baixa, mas a mistura das duas. Mistura de linguagens e religiosidades. É nisso que reside a blasfêmia. Estamos diante de *outra literatura*". Sendo assim, esse modo de expressão artística popular, que se move entre a

[58] Essa mudança será fundamental para o desenvolvimento dos chamado "Estudos Culturais", tendo na figura de Stuart Hall um de seus principais expoentes. De fato, a ideia de "mediação" será reapropriada por Hall para entender as "articulações" e estratégias de "resistência cultural", sobretudo, no campo da "representação".

"vulgarização" do erudito e sua função de "válvula de escape", diante do vazio deixado pelas instituições tradicionais na construção de um "sentido de vida", faz da literatura de cordel não um *reflexo* de uma realidade social, mas efetivamente uma "nova linguagem".

Outro exemplo desse processo pode ser encontrado nas práticas fílmicas da década de 1960, produzidas por cineastas de países ex-colonizados e que ficou conhecido sob a alcunha de "terceiro cinema". Na esteira da vitória vietnamita, da revolução cubana e das independências dos países africanos, vários intelectuais e cineastas do chamado "Terceiro Mundo" – e minorias do "Primeiro Mundo" – passariam a sonhar com uma verdadeira "revolução tricontinental" (STAM, 2010). Nesse momento histórico, surgiram uma onda de documentários e filmes militantes. A figura de Frantz Fanon, ícone do anticolonialismo, e seu emblema da "descolonização da mente", exerceria influência em vários cineastas, ao suscitar temas tais como "os estigmas psíquicos do colonialismo, o valor terapêutico da violência anticolonial e a necessidade urgente de uma nova cultura e de um novo ser humano" (STAM, 2010, p. 112). Assim, buscava-se estabelecer uma unidade de cunho libertário, atrelado a um forte discurso nacionalista e anti-imperialista, a favor da "autonomia cultural" desses povos.

Esse período pode ser discutido nos termos de uma *missão* intelectual que articulava identidade e modernidade, no sentido que Marcelo Ridenti (2005) denominou "estrutura de sentimento romântico-revolucionária", na qual os dois conceitos (romantismo e revolução) se imbricavam para caracterizar os movimentos artísticos desse período. Para sair do "subdesenvolvimento" (no caso latino americano) e libertar-se das garras do "colonialismo" (no caso africano) era necessário buscar nas "raízes nacionais" e "populares" do passado as bases de uma "revolução modernizante", que pudesse, futuramente, romper com o imperialismo e com o neocolonialismo. Assim, a precariedade desses cinemas (na falta de recursos técnicos e de liberdade) era um instrumento que estes cineastas "arrancavam" de seu subdesenvolvimento, e do julgo colonial, para usar contra eles mesmos, ou seja, "para transformar em ação o que se impunha como impossibilidade de invenção livre" (AVELLAR, 1995, p.9). Em outras palavras, esses cineastas buscaram desenvolver uma linguagem fílmica "autóctone", a partir das quais contrapuseram suas produções às cinematografias colonialistas, discutindo a identidade latino-americana e africana a partir de "contraverdades e contranarrativas" (SHOHAT e STAM, 2006, p.358). Porém, a partir da década de 1980, essa verve revolucionária foi dando lugar a uma maior autonomia da linguagem fílmica, em direção à "outros caminhos temáticos e estilísticos" (BAMBA, 2008, p. 222). Por exemplo,

aquele desejo de um *mesmo destino* africano, herdado do panafricanismo, foi pouco a pouco se esgotando no mundo pós-colonial (SOW, 2004). Desse modo, pode-se dizer que a singularidade e antipolaridade dos filmes posteriores aos anos 60 e 70 representam, portanto, uma mudança na "estrutura de sentimento" e "idealismo político" de toda uma geração.

Com isso, pode-se concluir que a abordagem sociológica de Williams privilegia a análise das "relações sociais" contidas *na* obra de arte, e não *fora* dela. É através da análise do objeto artístico que poderemos ter "acesso" a uma "coloração vívida" da cultura de um determinado momento histórico. E cultura aqui não se limita às "crenças formais" e "conscientes", como uma filosofia ou uma religião, uma teoria política ou econômica, mas se estende, mais precisamente, ao drama, à ficção, à poesia, à pintura e às "estruturas de sentimentos" veiculados em cada uma dessas "práticas". Desse modo, Williams rompe com a ideia de que toda a produção cultural é "dirigida pela ideologia", ao privilegiar os *processos reais* e complexos através dos quais a "ideologia" (sistema de valores) e a cultura (todo um "modo de vida") são elas próprias produzidas. Sendo assim, de acordo com Williams, a sociologia deve buscar analisar

> as práticas sociais e as relações sociais que produzem não apenas "uma cultura" ou "uma ideologia", mas, mais significativamente, esses estados e obras dinâmicas e reais dentro das quais não só há persistências e determinações persistentes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais (WILLIAMS, 1994, 27-28, tradução nossa)[59].

2.3.4 Novas tendências

Se viemos até aqui discutindo a forma como a "análise sociológica" das práticas artísticas pode ser útil no entendimento da "realidade social", há alguns autores, no entanto, que vão questionar a própria "lógica causal" que toma a sociedade como base produtiva fundamental das características epifenomênicas, incluindo a cultura. Desse modo, há uma tentativa de analisar as maneiras pelas quais a arte, ela própria, estrutura de modo fundamental a constituição da sociedade e as relações entre as sociedades. Isso implica repensar as relações entre o estudo da arte e o estudo da sociologia, como apontado por John Clammer em "*Vision and Society*" (2014). Enquanto o que chamamos de "sociologias *da*

[59] "las prácticas sociales y las relaciones sociales que producen no sólo 'una cultura' o 'una ideología' sino, más significativamente, aquellos estados y obras dinámicas y reales dentro de las cuales no sólo existen continuidades y determinaciones persistentes, sino también tensiones, conflictos, resoluciones e irresoluciones, innovaciones y cambios reales". – Original.

arte" (embora em uma posição marginal dentro da própria sociologia) cresce, poucas tentativas foram feitas para investigar a possibilidade, não de uma nova sociologia *da* arte, mas uma sociologia *a partir* [from] da arte:

> Em outras palavras, dada a onipresença, persistência e aparente universalidade da produção artística, esse fato nos diz algo sobre a natureza da sociedade, ou a natureza da sociedade (na medida em que realmente a entendemos) nos diz algo sobre a natureza da arte? (CLAMMER, 2014, p.3, tradução nossa)[60].

Ao levantar essa questão, Clammer busca colocar as artes de volta a uma posição central no que diz respeito à "causalidade social", e isso tem um profundo impacto teórico-metodológico. Pois, essa proposta não apenas sugere uma nova maneira de *olhar* a sociedade, mas, sobretudo, coloca a "imaginação" de volta ao centro da produção daquilo que entendemos por "realidade social". Com isso, alguns teóricos contemporâneos vão partir da hipótese de que as práticas culturais representam uma "variável independente" – um complexo de emoções, desejos, formas de imaginação, erotismo, respostas à natureza e a outros seres humanos que são incorporadas em "formas materiais" e "*performativas*" (ROTHENBERG, 2011). Com efeito, essa perspectiva analítica da arte nos leva a assumir que a sociedade, em si mesma, pode ser considerada o "recipiente", ou uma "modelagem estruturada", dessas "forças primárias", isto é, das práticas culturais e artísticas. Em outras palavras, quer-se com isso dizer que a "arte" é quem moldaria a sociedade, e não o contrário. Ou seja, no desenvolvimento das sociedades humanas, as artes cumpririam um papel *gerativo*, e não apenas *derivativo* (DUTTON, 2010).

Desse forma, se a sociologia tem se desenvolvido ao longo dos anos explorando a natureza das "estruturas sociais" e das formas de "organização social", de acordo com Clammer (2014, p.4, tradução nossa)[61], ela tem sido "notavelmente pouco criativa ao fazer perguntas mais profundas sobre a origem dessas estruturas e instituições, de quais recursos imaginativos elas surgem e de quais formas de criatividade humana foram geradas". Assim, invertendo a relação tradicional de causalidade, o autor assume a hipótese de que são as

[60] "In other words, given the ubiquity, persistence and apparent universality of artistic production, does that fact tell us something about the nature of society, rather than the nature of society (in so far as we actually understand it) telling us something about the nature of art?" – Original.

[61] "remarkably uncreative in asking deeper questions about where those structures and institutions come from, from what imaginative resources they arise and from what forms of human creativity they have been engendered". – Original.

"artes" que geram muito do material *imaginativo* e *conceitual* a partir do qual as sociedades são constituídas. Com isso, está-se desafiando aquela visão de que a arte seria, em grande medida, um "luxo", um "complemento" da vida, um momento de "entretenimento" e "pausa" das coisas "sérias" e que realmente importam para a sobrevivência humana.

Autores como Clammer (2014), de La Fuente (2007), DeNora (2003), Gablik (2002) e Dutton (2010), compreendem que as artes não são apenas uma atividade de lazer periférica, mas são, de fato, mecanismos geradores de muitas outras *formas de comportamento* social e cultural, estando presente em âmbitos tão diversos quanto a moda, o ritual, a religião, o esporte, o protesto social, nas "imagens" da sociedade ideal, nos meios de criar e manter a coesão social, e em diversas outras formas de "convívio social" e "interpessoal". Por isso que a estética não apenas permearia a sociedade, mas, em muitos casos, a *geraria*. E isso acontece por conta de seu potencial de "livrar-nos" de nossas percepções rotineiras, de nossas categorias e hábitos mentais. Tal processo, segundo Suzi Gablik (2002), representaria uma espécie de "*reencantamento*" de uma sociedade "burocratizada" e "mecanizada", onde a arte, todavia, surge como uma fonte de magia, mito e "visões alternativas" do mundo.

A socióloga da música Tia DeNora (2003) também vai de encontro à visão tradicional que objetifica a arte em um produto inanimado a ser explicado. Para ela, a arte (e a música em particular) seria uma força "ativa" e "animadora" da sociedade. Isso significa que as artes teriam *qualidades estruturantes* em um grande número de contextos da vida cotidiana. Assim, "música" e "sociedade" seriam, para esta autora, entidades *coproduzidas*:

> A noção de coprodução de [Bruno] Latour oferece lições tanto para a nova musicologia quanto para a sociologia da música. Para a primeira, a lição é que, por si só, a análise das propriedades discursivas dos textos não é suficiente. Deixa na sombra o funcionamento real da "sociedade"… Para a sociologia da música, a lição é que a música não é simplesmente "moldada" por "forças sociais" – tal visão não é apenas sociologista, ela também perde as propriedades ativas da música e diminui o potencial da sociologia da música, ignorando a questão dos poderes discursivos e materiais da música (DENORA, 2003, p. 39, tradução nossa)[62].

[62] "Latour's notion of co-production offers lessons for both the new musicology and for music sociology. For the former, the lesson is that, on its own, the analysis of the discursive properties of texts is not enough. It leaves in shadow the actual workings of "society" … For music sociology, the lesson is that music is not simply "shaped" by "social forces"– such a view is not only sociologistic, it also misses music's active properties and thus diminishes the potential of music sociology by ignoring the question of music's discursive and material powers". – Original.

Dessa forma, a arte torna-se uma fonte heurística importante na compreensão da sociedade, por sua capacidade de *gerar* percepções, imagens, paisagens e objetos. Sendo, portanto, "um dos principais meios pelos quais as culturas se comunicam entre si e por meio dos quais ideias, crenças, possibilidades e ideais viajam" (CLAMMER, 2014, p.8-9)[63]. Não é algo que flutua "acima" da sociedade, mas o próprio *meio* pelo qual a sociedade percebe, representa e se constitui. E uma vez que é compreendida dessa forma, ela potencialmente nos fornece um novo modo de praticar a própria sociologia. Pois, ao assumir a capacidade geradora da arte, por exemplo, incorre-se aqui, em certa medida, na negação do construcionismo, ou seja, na ideia de que tudo é *socialmente construído*. Obviamente, esses autores não negam a importância do social na constituição dos objetos artísticos, mas, mais especialmente, buscam defender a autonomia simbólica das formas de arte. Em outras palavras, uma visão da arte que tenta superar a distinção binária entre: objeto – contexto.

No limite, isso implica afirmar que os objetos artísticos não são simplesmente produzidos por agentes sociais, são eles próprios também *agentes* em nosso mundo (DE LA FUENTE, 2010). Um domínio adequado para uma sociologia da arte deveria então envolver o estudo das relações sociais *a partir dos* objetos que medeiam a agência social de uma maneira "artística". Contudo, quando se afirma que a arte tem um "caráter ativo", não significa aqui que ela seja uma "causa não-causada" (CLAMMER, 2014), mas uma relação dialética complexa com outros fatores sociais e históricos – juntos, *co-produzindo* prazer estético e formando sensibilidades específicas, imaginários, identidades, subjetividades, tanto no plano individual quanto no plano coletivo. Por conseguinte, isso nos impulsiona para além do velho paradigma "arte *e* sociedade", ou mesmo "arte *em* sociedade", para algo mais próximo de "arte *como* sociedade" (HEINICH, 2002).

2.4 EM DIREÇÃO A UMA "SOCIOLOGIA DO FILME"?

> "Quando a imagem é nova, o mundo é novo" (Bachelard, 2003, p.63).

Como vimos acima, embora a noção do "artista" como "gênio solitário" tenha sido felizmente desmentida pelos cientistas sociais, o artista e, em especial, a arte *per se*, "não é

[63] "a major way in which cultures communicate with each other and through which ideas, beliefs, possibilities and ideals travel". – Original.

meramente o produto final de uma série de determinações causais" (TANNER, 2010, p.242, tradução nossa)[64], e por essa razão, ela segue possuindo grande poder de criar, moldar, reforçar ou enfraquecer as "estruturas emocionais" da sociedade. Sendo assim, muito do que chamamos de "imaginação social", na prática, surge da invenção de utopias, de futurismos, de ficções e diversas outras "atividades criativas" que, ainda de acordo com Clammer (2014), não são levadas muito à sério pelo que ele chama de "sociologia *mainstream"*. O real motivo desse "desprezo" com os objetos artísticos parece estar ligado ao fato de o "poético" ser um modo de expressão, uma forma de verdade e conhecimento, que bate de frente com a racionalidade técnico-científica, como pensava Heidegger (2002). Segundo o filósofo alemão, em um mundo cada vez mais "*pobre-em-pensamento*", o "poético" (enquanto *pensamento que medita*) apresenta-se como o principal meio de se preparar o surgimento de um novo "modo de ser" e um futuro além da civilização autodestrutiva do consumo e da tecnologia (enquanto *pensamento que calcula*).

Claramente, ambos os "tipos de pensamento" são importantes para a existência humana. Porém, cada um deles representa um modo particular de "interpretar" o mundo. De acordo com Adorno (2003, p.37-38), por exemplo, "na aparência estética, a obra de arte toma posição perante a realidade, que a nega, ao tornar-se uma realidade *sui generis*. A arte realiza o protesto contra a realidade mediante a sua objetivação". Com isso, o sociólogo alemão admite que a "arte" não se confunde com a realidade (do mundo), e é por isso que ela é considerada "irreal" e "ilusória", em comparação com essa (nossa) "realidade". No entanto, a arte assume uma *realidade particular*, ou a sua própria realidade – materializada em obra, em "linguagem estética". Como também acreditava Herbert Marcuse (1981, p.20), para quem "a lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes". Talvez isso explique, em parte pela dificuldade de abordagem empírica do assunto, uma "atitude antiestética" (EßBACH, 2001) por parte da sociologia em relação aos estudos da "arte" e, em particular, aos estudos da "arte cinematográfica".

Embora uma das formas de arte mais importantes e, ao mesmo tempo, mais amplamente consumidas do mundo, o cinema, como nos chama atenção Heinze, Moebius e Reicher (2012, p.7, tradução nossa): "tanto teórica, como metódica e empiricamente [...]

[64] "… is not merely the end product of a series of causal determinations". – Original.

dificilmente [pode-se dizer que] tem qualquer tradição como um objeto sociológico"[65]. De fato, a institucionalização de uma "sociologia cinematográfica" como uma sociologia especial dentro da sociologia geral, ou mesmo da sociologia da cultura e da arte, nunca aconteceu. O que é, no mínimo, intrigante – haja vista o lugar cada vez mais central que as imagens ocupam na vida social e cultural enquanto *força socializadora* e de grande impacto na mobilização dos "imaginários sociais". Entretanto, existe uma hipótese interessante sobre esse caso. Uma das razões que impediram a sociologia de dedicar-se sistematicamente ao cinema, além da "atitude antiestética" mencionada por Eßbach (2001), foi, de acordo com Markus Schroer (2012), o fato de ela não ver o cinema como uma "fonte útil" de pesquisa, mas sim como um "*concorrente*", visto que ambos se debruçam sobre o mesmo assunto: a sociedade.

Levando adiante esse argumento, Schroer (2012) afirmará que, nos poucos trabalhos sociológicos sobre o cinema, nunca foi dada muita atenção às semelhanças estruturais entre o desenvolvimento da sociologia e do cinema:

> Dentro da história da sociologia como ciência, uma divisão do trabalho pode ser reconhecida, assim como o desenvolvimento do filme. Com o tempo, a sociologia se diferencia em toda uma série de chamadas sociologias especiais, o filme em diferentes gêneros. Enquanto na sociologia, por exemplo, lidamos com sociologia industrial, sociologia da família, sociologia da ciência, sociologia do gênero e sociologia do esporte, o filme distingue gêneros como o *Western*, o filme de terror, o filme de ficção científica e o filme criminal. Desde uma perspectiva sociológica, mas também dos gêneros, é possível perguntar sobre a tematização da família, da política, do esporte, da arquitetura e da vida no filme: a sociologia esportiva encontrando sua contrapartida direta no cinema esportivo, enquanto a ciência na ficção científica e no filme de terror tematizado (SCHROER, 2012, p.17, tradução nossa)[66].

Contudo, em seus esforços comuns para *explorar* a sociedade, "sociologia" e "cinema" não podem ser equiparados. Isso porque, apesar de suas semelhanças, eles diferem

[65] "Sowohl theoretisch als auch methodish und emprisch hat… als soziologischer Gegenstand kaum eine Tradition" – Original.

[66] "Dabei lässt sich innerhalb der Geschichte der Soziologie als Wissenschaft ebenso eine arbeitsteilige Vorgehensweise erkennen wie bei der Entwicklung des Films. Die Soziologie differenziert sich im Laufe der Zeit in eine ganze Reihe so genannter spezieller Soziologien aus, der Film in verschiedene Genres. Während wir es in der Soziologie etwa mit der Arbeits- und Industriesoziologie, der Familiensoziologie, der Wissenschaftlersoziologie, der Geschlechtersoziologie und der Sportsoziologie zu tun haben, werden im Film Genres wie der Western, der Horrorfilm, der Science-Fiction-Film und der Kriminalfilm unterschieden. Entsprechend dieser Einteilung, aber auch Genre übergreifend, lässt sich aus soziologischer Perspektive nach der Thematisierung der Familie, der Politik, des Sports, der Architektur und des Wohnens im Film fragen: die Sportsoziologie findet ihr direktes Pendant im Sportfilm, während man die Wissenschaft vor allem im Science-fiction und im Horror film thematisiert sieht. ". – Original.

fundamentalmente no seguinte ponto: “os filmes tematizam, visualizam e condensam temas e problemas sociais, mas não fornecem uma teoria abrangente sobre o funcionamento e a estrutura da sociedade e não o querem de forma alguma” (SCHROER, 2012, p.21, tradução nossa)[67]. Apesar disso, ainda de acordo com Schroer (2012), os filmes são capazes de identificar certas “tendências sociais” e fornecer uma “imagem válida” das relações e costumes sociais contemporâneos. Desse modo, pode-se dizer que não apenas a “análise dos filmes” representa uma “análise da sociedade”, mas já *os próprios filmes* operam uma “análise social”. Isso sugere, por consequência, que o cinema também é capaz de “criar pensamentos” e “imaginários”. Numa espécie de “experimentação filosófica”, como também aponta Alain Badiou (2010, p.339, tradução nossa):

> O cinema fala da coragem, fala da justiça, fala da paixão, fala da traição. Os grandes gêneros do cinema, os gêneros mais codificados, como o melodrama, o *Western*, são precisamente gêneros éticos, isto é, gêneros que se endereçam à humanidade para propor-lhe uma mitologia moral[68].

Isso significa que, embora por meios diferentes, tanto a sociologia quanto o cinema compartilham o mesmo objetivo comum de *apreender e iluminar* a sociedade. Nesses termos, o cinema, assim como a sociologia, está constantemente expandindo a “zona do visível”, tornando o *invisível* então *visível*, tornando *imaginável* o *inimaginável*. Enquanto o filme assume esta tarefa com a ajuda da “câmera”, a sociologia cria toda uma gama de “teorias” e “métodos empíricos” – entrevistas, observações participantes, etc. – para abordar a realidade social e, com isso, transcender os limites do que era considerado razoável até então. Por isso, não à toa, muito daquilo que sabemos sobre a sociedade na qual vivemos, sabemos através dos filmes e a “segunda vida” que eles nos oferecem na tela.

Aqui, talvez podemos mencionar outra razão que explica o porquê do confronto apenas ocasional da sociologia com o cinema: o seu relativo preconceito com a chamada “cultura de massas” – ao menos num primeiro momento. Com o surgimento da fotografia e, logo em seguida, do cinema, passamos a vivenciar *novas circunstâncias artísticas*, com um aumento significativo da quantidade de obras produzidas (e reproduzidas) e, em grande

---

[67] “Filme thematisieren, visualisieren und verdichten gesellschafliche Themen und Probleme, liefern aber keine umfassende Theorie über das Funktionieren und den Aufbau von Gesellschaft und wollen dies auch gar nicht”. – Original.

[68] “Le cinéma parle de courage, parle de justice, parle de la passion, parle de la trahison. Les grands genres du cinéma, les genre les plus codés, comme le mélodrame, le western, sont précisément des genres éthiques, c’est-à-dire des genres qui s’adressent à l’humanité pour lui proposer une mythologie morale”. – Original.

medida, também o decréscimo de "qualidade" dessas realizações. Entretanto, nas palavras de Walter Benjamin (1992, p.79), "o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura". Isso significa que com o processo de massificação da arte e, consequentemente, de seu público, perdeu-se muito de seu caráter "ritual" e de seu "valor de autenticidade". Sendo o cinema, então, parte de uma "indústria cultural", produzido e qualificado por sua capacidade de gerar um público de massa – e não um público "seleto" e "sensível" –, estaria ele, para muitos, eternamente condenado a promover um entretenimento fácil, simplório e enganoso – o que, obviamente, não é verdade (FRIEDMANN, G. & MORIN, E., 2010).

2.4.1 O impacto nos "padrões morais"

Esnobismo e pessimismo à parte, alguns sociólogos se dedicariam seriamente ao estudo do cinema como "prática social" de enorme valor sociológico e estético em nossa sociedade, a fim de entender como essa "fábrica de ilusões", ou "meio de *enculturação*", como sugerem Manfred Mai e Rainer Winter (2006), informa-nos sobre quem somos e quem queremos ser. Como nos sentimos, e com o que temos sonhado, ou devemos sonhar. Uma das primeiras aproximações a um "estudo sociológico do cinema" aconteceu com a importante obra "*Sociology of film*" (1946), do sociólogo alemão Jacob Peter Mayer[69]. Nesse livro, Mayer tentou lançar as bases do que ele concebia como os "pressupostos sociológicos" de uma análise do filme como "fenômeno social". Porém, o interesse deste autor pelo cinema surgiu especificamente após outro estudo intitulado "*Max Weber e a Política Alemã*" (1944), a partir do qual ele passaria a suspeitar da capacidade dos filmes em *moldar* as "opiniões políticas". Seu anseio era, especialmente, por compreender os impactos "emocionais" e "morais" dos filmes em sua audiência. Desse modo, a "sociologia do filme"[70] proposta por Mayer vai na direção de uma sociologia do filme *como* "estudo da recepção". Ele, dessa forma, buscava responder: **1)** quais "valores éticos" os filmes ensinam e como esses padrões

[69] Também deve ser digno de menção uma das primeiras teses acadêmicas a serem escritas sobre o cinema, desde um ponto de vista sociológico: "*Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die Sozialen Schichten Ihrer Besucher*" (1914), de Emilie Altenloh. Basicamente, o estudo de Altenloh se concentrava sobre os hábitos dos cinéfilos em Mannheim, na Alemanha, e anteciparia os interesses e preocupações de muitos autores posteriores.

[70] Embora os dois termos sejam utilizados indiscriminadamente por vários autores, devemos estar atentos ao fato de que "cinema" e "filme" carregam sentidos diferentes. Enquanto o primeiro remete a uma cadeia produtiva que constitui a "indústria cinematográfica" (produção – distribuição – exibição), o segundo se limita ao produto final e acabado, ou seja, àquilo que nos é dado à apreciação.

de valores se relacionam com as "normas reais" segundo as quais as pessoas vivem e **2)** qual a relação de ambas, "normas dos filmes" e "normas reais", na construção de padrões de "valor absoluto".

Mayer chega à conclusão de que é impossível fornecer entretenimento divorciado das "normas morais". Mesmo se se pretende dar "puro entretenimento", o poder da *visualização* cria "valores". É por isso que "filmes" e "padrões morais" seriam indissociáveis:

> o exemplo da Alemanha pré-nazista levou-me a acreditar que mesmo os chamados filmes não-políticos podem se tornar um instrumento para formar opiniões políticas. Consequentemente, estou menos interessado nos intrincados mecanismos psicológicos que parecem estar subjacentes às reações do filme do que naquelas características estruturais que podem nos ajudar a explicar as implicações sociológicas dos filmes (MAYER, 1946, p. 267, tradução nossa)[71].

A "experiência do cinema" revelar-se-ia, então, uma "experiência ritualística", na qual o "mito" (do mundo ficcional) não seria meramente uma história "contada na tela", mas também uma "realidade vivida". Isso explicaria o anseio contemporâneo pelos filmes: "visto que as estruturas tradicionais da vida estão desenraizadas e prestes a desaparecer por completo, o frequentador de cinema moderno busca uma participação mística nos eventos da tela" (MAYER, 1946, p.19, tradução nossa)[72]. É por meio dos filmes que o público encontraria a "totalidade" de uma "vida aparente", em que instituições tradicionais parecem não poder mais oferecer. No entanto, e aqui parece ser o ponto chave da contribuição de Mayer, embora o filme seja apresentado indiscriminadamente a todos os membros do público, o mecanismo de visualização (*Vorstellung*) e percepção (*Wahrnehmung*) é operado individualmente. O que é "percebido" é único para cada indivíduo, embora o que é "visualizado" (por meio da "imaginação") também seja único. Como explicar então os seus diferentes impactos causados nos indivíduos? De acordo com Mayer, a "memória" cumpriria um papel fundamental nesse processo. Com efeito, apenas um "estudo da memória" e das "coisas lembradas" em um filme poderia dar indicações interessantes dos "efeitos dos filmes" e do "papel" que o filme desempenha na vida do público.

---

[71] "The example of pre-Nazi Germany made me inclined to believe that even so-called non-political films can become an instrument for shaping political opinions. Consequently, I am less interested in the intricate psychological mechanisms which seem to underlie film reactions than in those structural features which may help us to explain the sociological implications of films". – Original.

[72] "Just because traditional structures of life are uprooted and are on the verge of disappearing altogether, the modern cinema-goer is seeking a participation mystique in the events on the screen". – Original.

Embora temos aqui o apelo da "fantasia do passado", no entanto, é uma fantasia que apresenta um "sentimento real" e profundo. Por isso a relação entre "real" e "fantasia" no cinema, não pode ser analisada de maneira simplista. Pois, de acordo com Mayer, na medida em que todos nós temos "ideais", vivemos em grande parte em um "mundo de fantasia", onde o "ideal" é um objetivo para o qual nos empenhamos na vida cotidiana. Desse modo, os "ideais" e as "fantasias" – muitas vezes apresentados nos filmes – estão intimamente relacionados à vida, e por isso mesmo são um estímulo necessário à ação, proporcionando um horizonte mais amplo de experiência, concepções de vida e comportamento. Um exemplo disso seriam as reações instintivas a certos filmes: como ter pesadelo e medo de dormir sozinho. Ou, nos dias atuais, os muitos casos de atores agredidos na rua por serem confundidos com os personagens que interpretam (MENEZES, 2017). O que isso parece nos mostrar é que, apesar do seu caráter "fictício" no conteúdo, a ficção pode ser, muitas vezes, *vivenciada* como "real" na forma.

Desse modo, além de ter uma influência significativa sobre as "emoções" e o "comportamento" pessoal e coletivo, o cinema também pode ser um fator determinante na criação da "perspectiva geral" do indivíduo sobre a vida – seus planos para o futuro, suas ideias sobre que tipo de vida é melhor, e sua concepção das maneiras pelas quais pessoas de diferentes origens de sua própria conduta se comportam. Em muitos casos, inclusive, os filmes retratam um tipo de sociedade com a qual o espectador não está familiarizado, e sobre a qual ele frequentemente não possui muitas outras fontes de informação. Assim,

> quaisquer visões que ele possa ter sobre esses modos alienígenas de existência, basear-se-á no que ele viu no cinema. Pode acontecer, além disso, que ele seja levado a comparar a vida representada na tela com sua própria vida, em detrimento desta, e o resultado pode ser insatisfação, desassossego, aspirações, ambição e assim por diante (MAYER, 1946, p.169)[73].

Nesse sentido, a tese do cinema como mero "reflexo da sociedade", e de sua "mentalidade", como acreditava Siegfried Kracauer, parece manter uma relação simplista e mecânica entre a "realidade" e o "filme". No entanto, a representação fílmica, ao fazer uso da realidade (em si mesma já *processada* e *organizada*), impõe *sua* visualização sobre um tema

[73] "whatever views he may have on these alien modes of existence will be based on what he has seen in the cinema. It may happen, moreover, that he is led to compare the life depicted on the screen with his own life, to the disadvantage of the latter, and the result may be dissatisfaction, unrest, aspirations, ambition, and so on". – Original.

de maneira concentrada e precisa, a fim de retornar à realidade, em certo sentido, fornecendo "padrões interpretativos" que podem servir para processar e classificar esse mesmo tema. Assim, não apenas *derivativo* de um mundo vivido, os filmes também possuiriam um papel *gerativo*, influenciando nossas ideias sobre como foi no passado e como é hoje e, ao fazê-lo, determinariam de forma decisiva quais imagens de certos eventos devem ser ou não armazenadas em nossa "memória". A questão sociologicamente mais relevante aqui, parece-me, seria então aquela que busca saber: quem pode ver o que? O que pode ser mostrado? O que o espectador ainda não viu? Quão longe ele pode ir? O que é visto e mostrado, e o que permanece oculto e contido, eis a maneira como o "poder", se podemos pensar assim, *flui* através das imagens e seus "sonhos" – achados ou perdidos.

Entretanto, se, por um lado, Mayer reconhece que "o que é realmente importante para o sociólogo é a descoberta e o isolamento das atitudes implícitas de um filme, os pressupostos gerais em que se baseia a conduta dos personagens e o tratamento das situações da trama" (MAYER, 1946, p, 170, tradução nossa)[74], há muito pouco espaço na "sociologia do filme" proposta por ele para o próprio filme como "arte". Ele não nos oferece nada sobre o estudo da "conduta dos personagens", e muito menos a "linguagem fílmica" é levada em consideração em algum momento no livro – ao falar do processo de apropriação do filme pelo público. Sendo assim, Mayer não apresenta uma "base interpretativa do filme", como obra de arte pronta e acabada, limitando-se apenas ao estudo do impacto de determinados filmes em suas audiências – e seus "padrões morais". Dentro do jargão que expus em seção acima, poderíamos dizer que Mayer assume então uma "abordagem externalista" em sua "sociologia do filme", na qual a obra, em sua configuração estética, é, em certa medida, deixada de lado.

2.4.2 O cinema como "instituição social"

Outra importante aproximação sociológica ao estudo do cinema se deu em 1970 com a publicação do livro "*Towards a Sociology of the Cinema*" do sociólogo inglês Ian Charles Jarvie. Nesse estudo, o autor propôs um ensaio sobre a estrutura e funcionamento do cinema como grande "indústria de entretenimento". Desse modo, ele buscava responder questões, tais como: **1)** quem faz filmes, como e por que?; **2)** Quem assiste aos filmes e por que? E **3)** como

[74] "What is really important to the sociologist is the discovery and isolation of the implicit attitudes of a motion picture, the general assumptions on which are based the conduct of the characters and the treatment of the situations of the plot". – Original.

aprendemos e avaliamos um filme? Nesse sentido, sua proposta ancorava-se em três bases principais: a indústria, a audiência e os valores no conteúdo da experiência fílmica. Ao buscar pensar o cinema como "uma instituição social entre muitas outras" (JARVIE, 2013, p. xiv), a preocupação relacionada ao critério exclusivamente estético, tornava-se, agora, secundária. Como consequência, isso autorizaria a sociologia a envolver em seus estudos não apenas o considerado "filme bom", mas, sobretudo, aqueles filmes considerados "lixo", pois,

> O cinema é – sociologicamente, pelo menos – uma arte de massa; e seria tolo fingir que o gosto da massa é muito alto, ou que o produto médio alcança o gosto da massa acima de qualquer alto padrão de excelência. Assim, minha defesa em discutir o lixo é completa: principalmente, estou fazendo sociologia. No entanto, quero defender meu estudo esteticamente também: embora eu confesse preconceitos intelectuais, sou crítico com a visão de que o bom filme médio de entretenimento ("lixo", no sentido mais amplo) não tem interesse estético; é um dos entretenimentos mais prazerosos que conheço e, apesar de chamar assim, às vezes até satisfaz critérios intelectuais: pode ser informativo, bem feito, sofisticado. Portanto, é esnobe ignorar o cinema de massa como um fenômeno sociológico ou estético (JARVIE, 2013, p.xv, tradução nossa)[75].

Com efeito, a proposta de Jarvie contribuiu para apontar as falhas de alguns autores mais preocupados com a "elevação" do que com a "compreensão" do fenômeno fílmico enquanto "fenômeno social". Assim, ao considerar, na apreensão do cinema, suas "virtudes" envolventes, mas também suas "falhas" admitidas, ele acreditava assumir a postura de um verdadeiro "observador participante". Qualquer que fosse o uso da linguagem crítica, uma imagem fílmica, desde um ponto de vista do analista, não deveria ser julgada por "motivos morais". Desse modo, Jarvie buscava restituir o seu estatuto de "arte social", buscando analisar como o "caráter social" pode afetar a arte cinematográfica e como seus "efeitos artísticos" podem afetar a sociedade. Em suas palavras, "os filmes estão lá como filmes – alguns comprometidos, outros não, alguns artísticos, outros não; e de várias maneiras (JARVIE, 2013, p. 10, tradução nossa)[76].

---

[75] "The cinema is – sociologically, at least – a mass art; and it would be silly to pretend that mass taste is very high, or that the average product reaches above mass taste to any high standard of excellence. Thus, my defence in discussing trash is complete: chiefly, I am doing sociology. Yet I wish to defend my study aesthetically too: although I confess to highbrow biases, I am critical of the view that the average good entertainment movie ('trash', in the broadest sense) is of no aesthetic interest; it is one of the most pleasurable entertainments I know and, loath though I am to say this, occasionally it even satisfies highbrow criteria: it can be informative, well done, sophisticated. It is snobbish, then, to ignore mass cinema either as a sociological or as an aesthetic phenomenon". – Original.

[76] "Films are there as films-some committed, some not, some artistic, some not; and in a variety of manners". – Original.

Novamente, o que é atacado aqui é aquela postura indiferente por parte de muitos intelectuais em relação às coisas "frívolas", "populares" e "divertidas". Porém, como este autor acredita, "o cinema médio tem uma capacidade tão grande de 'seriedade' quanto qualquer outro: mas quando se preocupa com seu aspecto artístico, não de propaganda, é inadmissível que um crítico mobilize o segundo para apoiar o primeiro"[77]. O cinema é uma arte, e a função da arte é enriquecer nossa experiência através do entretenimento. Sendo assim, ele necessita de, gostem ou não, "entreter", de diversas maneiras – embora nem todo entretenimento possa ser considerado arte. Entretanto, a suposição de que o cinema precisa de uma "justificativa intelectual" *insultaria* o meio e refletiria uma falta básica de confiança em seu valor e importância. No fundo, Jarvie quer denunciar também a visão de que as atitudes, valores e interesses de seus criadores são condicionados pelo contexto social em que vivem e em que trabalham. Isso nos leva a "rotular" certos tipos de filmes, e como todos os rótulos podem ser entendidos como "declarações", em último caso, podem também ser avaliados em termos de "verdadeiro" ou "falso". O maior absurdo a que essa leitura pode nos levar é, de acordo com Jarvie, julgar o mérito dos filmes em "termos morais", ou desde um julgamento de se eles carecem, ou não, de um maior "senso de realidade".

Essa discussão pode ser contemporizada e me parece útil para entender as produções cinematográficas africanas contemporâneas, em suas "novas formas e estéticas", como pontua Manthia Diawara (2010). O surgimento nos últimos anos de uma linguagem mais popular e *mainstream* na cinematografia do continente, sobretudo na esteira das produções de baixo custo de "*Nollywood*", como é conhecida a produção videográfica popular na Nigéria, desafia e põe uma questão interessante àquela ideia de que o cinema africano deve ser "comprometido", "sério" e com forte "conteúdo crítico" e social. Todavia, o que produções como as de *Nollywood* denunciam é uma profunda e inevitável transnacionalização do cinema e, também, a diversidade cultural e social africana. Ainda que consideradas de "menor valor estético" por vários críticos, tais produções carregam uma importância que deve ser sublinhada, porque, apesar de sua falta de "seriedade" e "engajamento político", segundo Noah Tsika (2015, p.10-11, tradução nossa): "os filmes de Nollywood tendem a desvendar uma paisagem multidimensional e heterogênea da África, longe do modelo de Hollywood que

[77] "the cinema medium has as great a capacity for 'seriousness' as any other: but when concerned with its artistic not its propaganda aspect it is impermissible for a critic to mobilize the latter to support the former". – Original.

retrata uma mescla de mesmice implacável"[78]. Além disso, esses tipos de filmes mais populares também servem para levantar, de acordo com Nwachukwu Frank Ukadike (2014, p.xv), "uma série de questões sobre valores de produção, tendências artísticas e estéticas, desafios formidáveis para questões de espectadores e perspectivas ampliadas para a leitura de filmes"[79].

Figura 4: Banca de filmes populares em Lagos, Nigéria. Fonte: Google.

Com efeito, o intuito da abordagem de Jarvie é o de *mapear* uma verdadeira "instituição", que se materializa em "indústria cinematográfica" e que nutre, por sua vez, as necessidades de um determinado "público". Sua tentativa de descobrir como ocorre essa "valoração social" do cinema se dá, portanto, pela "análise institucional", que segue "cronologicamente através da fabricação de um filme desde a concepção e produção, passando pelas vendas, distribuição, visualização e experiência, até a avaliação" (JARVIE, 2013, p.14, tradução nossa)[80]. Apenas a partir desse mapeamento, seria possível, segundo ele, identificar a posição relativa dos filmes em relação a outras regularidades sociais numa dada sociedade. Sendo assim, na concepção de Jarvie, o cinema seria tanto uma "ocasião social" quanto uma "ocasião estética", e esses dois aspectos estariam interligados.

Entretanto, na medida em que Jarvie buscava pensar sobretudo a "*função*" do filme, ao realizar o entretenimento e permitir a "estabilidade social", tal posição pode ser considerada

[78] "Nollywood films tend to unveil a multidimensional, heterogenous landscape of Africa, away from the Hollywood model that images a blur of unrelenting sameness". – Original.
[79] "raised a number of issues about production values, artistic and aesthetic proclivities, posed formidable challenges to issues of spectatorship, and expanded perspectives for reading films". – Original.
[80] "progress chronologically through the manufacture of a film from conception and production, to sales, to distribution, to viewing and experience, to evaluation". – Original.

no mínimo controversa. Visto que, ao demonstrar a sua preocupação com as "funções" de um fenômeno (o cinema) para um determinado "público", nenhuma explicação nos é apresentada sobre o "fenômeno" – frente às pressões estruturais historicamente dadas. E, tal como em Mayer, a análise da "obra fílmica" *per se*, não parece ocupar um lugar significativo em sua abordagem – reforçando mais uma vez uma "tendência externalista" na compreensão do cinema dentro de uma "proposta sociológica" de análise.

2.4.3 Condições estruturais do cinema

Com uma perspectiva diferente, o sociólogo alemão Dieter Prokop, em "*Soziologie des Films*" (1982), fará uma crítica direta aos postulados "funcionalistas" nos estudos do cinema, sobretudo à **1)** sua acepção de que a "indústria cinematográfica" se oferece como um "*meio neutro*" na formação das preferências do público; e **2)** à tese de que o público se coloca como "unitário", diante de uma massa dirigida por um "inconsciente coletivo". Sobre essa última ideia, Prokop buscava desmentir aquilo que, para muitos teóricos, representaria a essência do cinema: um apelo à "alma coletiva" de uma sociedade. Esta ideia estava associada à "metáfora do espelho" propagada especialmente por outro teórico alemão, Siegfried Kracauer (1966), para quem os filmes de uma nação refletiriam sua "mentalidade" mais diretamente do que outras mídias artísticas. Primeiro, porque a unidade de produção cinematográfica incorporaria uma espécie de "mistura de interesses" e "tendências heterogêneas", excluindo o manuseio arbitrário de material e suprimindo as peculiaridades individuais. E, em segundo lugar, porque os filmes seriam dirigidos e interessados para uma "multidão anônima", satisfazendo os seus "desejos inconscientes". Sendo assim,

> Mais que credos explícitos, o que os filmes refletem são disposições psicológicas, aquelas camadas profundas da mentalidade coletiva que se estendem mais ou menos abaixo da dimensão da consciência [...] Ao registrar o mundo visível, trate-se da realidade atual ou de universos imaginários, os filmes fornecem pistas para processos mentais ocultos (KRACAUER, 1966, p.6-7, tradução nossa)[81].

Com isso, Kracauer fazia um convite bastante tentador: uma vez que os filmes "refletem a realidade", deveríamos olhar para esse "espelho!". Para Prokop, entretanto,

[81] "What films reflect are not so much explicit credos as psychological dispositions those deep layers of collective mentality which extend more or less below the dimension of consciousness [...] In recording the visible world whether current reality or an imaginary universe films therefore provide clues to hidden mental processes". – Original.

sociólogos que seguem esse tipo de convite desconheceriam as suas implicações. Ao assumirem realmente o "inconsciente coletivo" como um condicionante absoluto das produções fílmicas, eles reproduziriam, na verdade, nada mais, nada menos que a "autoimagem" que a indústria cinematográfica fornece sobre si mesma, segundo seus próprios discursos e princípios. Teria sido esse o caso de muitas leituras que tentaram explicar o sucesso dos filmes estadunidenses, considerados, em algumas dessas análises, um produto da *co-elaboração* do filme pelo grande público. Desse modo, o êxito dos filmes era explicado, de maneira simplista, por, de algum modo, manifestar "o caráter" do público norte-americano. Era daí, desse inconsciente social, que viria o seu sucesso e sua aceitação pela sociedade. Pois, segundo pensavam os partidários desse tipo de pensamento, "o filme seria um trabalho coletivo para a totalidade do povo" (PROKOP, 1986, p. 44).

Desse modo, tanto os "funcionalistas" norte-americanos quanto a "escola alemã" kracaueriana, caracterizavam-se por excluir os "fatores estruturais" de suas análises das produções cinematográficas. E, no que concerne aos representantes desta última corrente, junto à concepção de que o filme seria um "espelho do inconsciente coletivo", estava presente também uma crítica da "ideologia das massas", o que trouxe novas implicações crítico-culturais ao debate. Como também já sinalizado por Jarvie, existe, muitas vezes, uma tendência em querer condenar a cultura de massa como "falsificadora da realidade". Sendo assim, para alguns autores dessa corrente, o "desmascaramento" das ideologias por detrás dos filmes passaria a ser uma tarefa do analista – atitude que se aproximava, em alguns aspectos, das correntes "marxistas ortodoxas" mencionadas em seções anteriores.

O objetivo – ingênuo, diga-se de passagem – da escola kracaueriana, portanto, era exaltar filmes que fossem "livres de ideologia", tal como acreditava ter sido o "neorrealismo italiano", sem perceber que este movimento cinematográfico também possuía determinados "pressupostos sócio-econômicos" e "ideológicos". Segundo Prokop, por exemplo, o neorrealismo italiano, reconhecidamente famoso por sua crítica e documentação social, tinha os seguintes pressupostos: 1) era um grupo de cineastas formados durante o período do fascismo, orientados para a crítica e denúncia social, em um contexto político que, apesar dos pesares, garantia uma relativa liberdade de expressão para esses artista; 2) a estrutura polipolista da indústria cinematográfica, dominada por pequenos produtores, e não por uma indústria oligopolista. Era este contexto, por conseguinte, que havia permitido a "emergência"

do chamado "neorrealismo" e seria a mudança dele, por sua vez, que faria também esta tendência cinematográfica acabar.

Nesses termos, o que explicava a emergência e declínio do neorrealismo não era a "alma coletiva" da sociedade, e sim o desenvolvimento político, econômico e social da própria indústria cinematográfica italiana. Desse modo, Prokop conduz o eixo analítico de seu estudo em três aspectos importantes: a produção, o consumo e a análise do produto final (o filme). No aspecto da "produção", o autor analisa o que ele denominou de "condições estruturais" da produção cinematográfica. Isto é, a indústria cinematográfica propriamente dita. No aspecto do "consumo", ele analisa elementos complementares ao processo da produção cinematográfica, tendo como foco o desenvolvimento histórico da venda da "mercadoria filme". No aspecto da "análise do produto", ele busca realizar um processo de "interpretação fílmica". Assim, seu "esquema analítico" pretendia passar do nível de análise mais geral ao mais particular.

Embora Prokop ofereça-nos uma abordagem realmente interessante, ela pode, porém, também levar a alguns equívocos metodológicos. Por exemplo, o problema com esse tipo de "esquema amplo" de análise é que ele pode nos condicionar a pensar a produção cinematográfica como uma espécie de "bloco homogêneo", o que, definitivamente, não ocorre na realidade concreta. Dessa forma, podemos correr o risco de não perceber as contradições e brechas existentes dentro do "capital cinematográfico" de uma sociedade e, com isso, deixar de lado outras determinações nesse processo. Além disso, no que diz respeito à "interpretação dos filmes", aspecto relevante para este trabalho, existem alguns pontos que devemos considerar, no mínimo, problemáticos. De fato, em relação à Mayer e Jarvie, Prokop avança ao propor uma atenção verdadeiramente especial ao processo de "composição fílmica", levando a linguagem cinematográfica em consideração dentro de sua "análise sociológica" dos filmes. Contudo, ele incorre numa espécie de "fetichismo da técnica" que me parece intrigante. Este autor deduz que, utilizando-se meios estéticos de maneira "progressista", ou seja, inovando esteticamente em termos de composição, necessariamente o conteúdo de um filme seria também "progressista". Isto fica claro sobretudo em suas análises dos filmes de Griffith[82]:

[82] Griffith é reconhecido como o grande responsável por descobrir os mais avançados meios de realização de um filme. A montagem, o close-up, a câmara móvel, foram descobertas por Griffith. O épico também é uma

> Griffith torna-se medíocre quando não usa os meios estéticos da montagem, do *close-up* e da iluminação, mas melodramas representados por atores de forma realista, filmados com câmara fixa (Isn't life wonderful), ou seja, quando não utiliza nenhum meio estético para destacar situações sentimentais e significados (como em Dream street ou em Way dow east). Por isso, Isn't life wonderful é um filme fraco, pois Griffith, além disso, deixou-se impressionar demasiadamente pela solidariedade da família como ideologia, ou seja, pelo aspecto "oficial" (PROKOP, 1986, p. 66).

Nesse sentido, Prokop parece não levar em consideração o racismo que quase todos enxergam nos filmes de Griffith. Em vez disso, prefere enfocar exclusivamente nas inovações estéticas desse cineasta: "o fato de que Griffith produza 'belas imagens', montagens interessantes, etc., mas seja reacionário 'no conteúdo', só pode ser um erro de classificação" (PROKOP, 1986, p. 61). O que Prokop parece ignorar, com essa frase, é o fato de que o mero uso dos "meios estéticos" mais inovadores por Griffith não anula nem impede que ele leve adiante o seu caráter conservador e racista em muitos de seus filmes. Outro exemplo interessante sobre a relação entre forma e conteúdo no cinema, pode ser encontrado na Alemanha de Hitler. A cineasta oficial do partido nazista, Leni Riefenstahl, como todos sabem, é, por diversos cineastas e críticos de cinema, considerada uma verdadeira "inovadora" em diversos aspectos que dizem respeito à composição fílmica, embora estivesse à serviço de um fascismo indefensável.

Em síntese, a "sociologia do filme" de Dieter Prokop é uma contribuição importante para o desenvolvimento de uma análise das condições estruturais do cinema, por tentar dar conta de maneira realmente ampla das estruturas sócio-históricas que promovem a ascensão e declínio de certas "tendências fílmicas", sem cair num idealismo e num pensamento funcionalista. Porém, no que concerne à interpretação do "objeto fílmico", Prokop mostra algumas limitações que devem ser consideradas. Um vez que, embora privilegie em alguns momentos a "análise fílmica", seus "métodos" de análise são pouco desenvolvidos e ainda bastante incipientes, não deixando exatamente claro as suas "bases interpretativas" sobre "o que" devemos analisar, "por que" e "como", nos filmes.

---

invenção griffithiana. Porém, igualmente, ele é acusado por muitos analistas de ter promovido o racismo na representação que fez dos EUA em seus filmes no início do século XX.

2.4.4 Uma proposta interpretativa

Diferentemente dos autores citados acima, o sociólogo francês Pierre Sorlin vai propor, em seu livro "*Sociologie du Cinéma*" (1985), exatamente um "método de interpretação" de filmes que tenta dar conta das possibilidades simbólicas que essa forma de arte, e entretenimento, propicia-nos – e que também pode nos servir de importante fonte de entendimento da história social. Sendo assim, na metodologia de Sorlin, assume-se que os filmes não são jamais o *substituto* ou *reflexo* da sociedade que lhe deu origem, mas em si mesmos a coisa simultaneamente *significante* e *significada* – respeitando, com isso, a autonomia do objeto artístico (o filme) em sua "materialidade própria". Basicamente, isso significa que, para Sorlin, um filme não seria um "registro" da realidade social, nem seria um "espelho" de uma "alma coletiva" – termo vago empregado por Kracauer e outros autores. Antes, os filmes operariam uma "*retradução imaginária*" de uma determinada formação social, ou de um período histórico específico em que foi produzido.

Sorlin realmente acreditava que os filmes poderiam ser "reveladores" do mundo social, mas ele não queria incorrer, em sua análise, num "determinismo social". É por isso que, para este autor, o filme, enquanto "encenação social", e não mais "reflexo, seria resultado de **1)** uma *seleção* (o que se mostra e o que se oculta) e de **2)** uma *redistribuição* (como se estrutura a história). Se o "contexto", em determinadas interpretações do que é "sociológico", viria sempre das análises das "condições sociais" de constituição das obras de arte, dos atores, da produção, das estruturas, etc. Aqui, ele é entendido como *inerente* ao "discurso da obra", sendo buscado e reconstruído *a partir da* própria obra, como ele esclarece nesta passagem:

> temos que tomar o próprio filme, nos dedicar a descobrir nas combinações de imagens, palavras e sons o máximo de pistas para poder seguir algumas: justamente aquelas que nos permitem retornar ao momento histórico clarificando o exterior (os intercâmbios sociais) pelo interior (o microuniverso do filme) (SORLIN, 1985, p.38, tradução nossa)[83].

Nesses termos, Sorlin acreditiva que os filmes não estariam aptos a "abrir" uma janela para o mundo. Ao contrário, eles *filtrariam*, *reinterpretariam* e *redistribuiriam* alguns de seus aspectos no universo interno de suas hitórias. E isso aconteceria por uma razão simples: se o

[83] "hay que tomar al filme en sí mismo, dedicarse a descubrir en las combinaciones de imágenes, de palabras y de sonidos el máximo de pistas para poder seguir algunas: precisamente aquellas que nos permiten regresar al momento histórico aclarando el exterior (los intercambios sociales) por el interior (el microuniverso del filme)". – Original.

que se chama "mundo exterior" fosse realmente determinante, o estudo dos filmes se tornaria algo extremamente inútil, pois bastaria conhecer bem esse "mundo" para *saber* o que está sendo representado em seus filmes. Entretanto, assim como numa disposição estrutural, nem todo mundo ocupa o mesmo lugar, ou estão vinculados aos mesmos fatores, os filmes ultrapassariam o seu "mundo exterior", o seu "contexto social" e a "própria realidade" na qual surge, na medida em que a *transcreve*, a *modifica*, a *nega*, ou a *confessa*. Desse modo, em vez de meras "cópias", os filmes representariam, em suma, um conjunto de *proposições* sobre uma dada formação social. Caberia então ao analista identificar como essas *proposições* são "postas em cena" por meio de codificações próprias à linguagem fílmica. Portanto, em vez de falar de algo tão genérico e que nada explica – como falar em uma "alma coletiva", em um "inconsciente" de uma nação, ou de um "povo" –, a pesquisa deveria

> ser limitada ao grupo de produção e ao lugar que o grupo ocupa na sociedade. Encontramos neste ponto a noção de mentalidade [modos de percepção] [...] ou seja, a maneira pela qual um grupo, a partir de sua experiência concreta, percebe as instâncias sociais que lhe dizem respeito, define seu próprio lugar, organiza e adapta seu próprio comportamento (SORLIN, 1985, p.231, tradução nossa).

Entretanto, os obstáculos começam a surgir quando se pergunta "desde que ângulo" se deve enfocar e analisar um filme. Segundo Sorlin, inevitavelmente o analista terá de lidar com algumas dificuldades de leitura. Primeiramente, porque existe o peso da *afetividade*. Embora as "leituras" dos filmes raramente sejam completamente falsas, tendemos a ser extremamente sensíveis àquilo que já conhecemos e, por isso mesmo, somos fixados em "pequenos pontos" quando se trata de um domínio que nos é familiar. Isso acontece porque, "na maioria dos casos, a recepção dada a um filme, ao menos em sua primeira visão, é governada por reações fundamentalmente afetivas" (SORLIN, 1985, p.32, tradução nossa)[84]. Nesse sentido, todas aquelas intervenções posteriores em relação ao que foi visto, parece querer encontrar, de algum modo, "justificativas" para a emoção inicialmente sentida.

Uma segunda dificuldade estaria associada às *falsas evidências das imagens*. É sabido de todos que as imagens, em comparação com o texto escrito, parece possuir entre nós uma espécie de "autoridade" fetichizada. Como se diz por aí, ela "fala por si mesma", ela "mostra", e isso basta. No entanto, essa profunda reverência em relação ao que é "visível", e,

[84] "en la mayoria de los casos, la recepción dada a un filme, al menos en su primera visión, se ve gobernada por reacciones fundamentalmente afectivas". – Original.

mais ainda, ao que "se move", apenas nos "convence porque se conforma a um conhecimento prévio, que de alguma maneira chega a se autenticar" (SORLIN, 1985, p.33, tradução nossa)[85]. Desse modo, segundo Sorlin, o "valor informativo" muitas vezes atribuído às imagens depende menos de seu "conteúdo" do que de uma "atitude particular" frente ao material iconográfico. Quer dizer, a tentação de querer ver "a verdade" nas imagens ofuscaria o fato de que elas não são "imagens neutras". Assim, deparamo-nos com duas vias extremas: 1) aquela que busca no filme o que é puramente "documental"; e 2) aquela que os considera como "conjunto de signos", em que a inserção de cada elemento impõe novos significados.

Está claro agora que, em vez de ser o filme algo que se confunda com o "real", o que está em jogo na proposta de Sorlin é a compreensão do "caráter construtivo" de suas imagens, posto que, dessa forma, nos permitirá entender os "fundamentos valorativos" que presidem a constituição de suas narrativas, as escolhas e posicionamentos de seus personagens, seu lugar no espaço fílmico e o desenrolar da trama. Nesse movimento, o cinema deixa de parecer um "conjunto unificado" e abre a possiblidade de pensar a sociedade naquilo que ela revela, mas apenas de maneira parcial e lagunária. Assim, deveríamos analisar um filme, primeiro deixando de lado o que sabemos sobre ele, seus "outros discursos", para analisá-lo sempre em suas particularidades. Agindo dessa maneira, seria possível chegar uma interpretação mais aprofundada e "densa" dos filmes, não para "enquadrá-los" num "conhecimento prévio", mas para se compreender, pelas características peculiares e únicas de cada um, como as codificações (do mundo social) são reconstituidas na construção de seus sentidos.

No que tange ao aspecto narrativo, Sorlin identifica uma textura elementar que perpassa, com algumas variantes e desdobramentos, a grande maioria dos filmes. Primeiramente, seu sistema envolveria "lutas" e "desafios", inscritas numa temporalidade orientada entre um "princípio" e um "fim". Na "luta", haveria um obstáculo a ser vencido, no "desafio", uma ausência a ser suprida. E entre o obstáculo ou a ausência e sua resolução, haveria um lapso, um "princípio" e um "fim". Além disso, o filme narrativo necessariamente possui "personagens identificáveis", que podem ser indivíduos, mas também grupos e comunidades inteiras. Porém, a *especificidade* do filme reside na utilização de diferentes meios de expressão para contar suas histórias. Por exemplo, os sons intervêm como signos; a música indica repetição, acompanhamento de uma situação; o silêncio pode contribuir para

[85] "persuade porque se conforma a un saber anterior, que en cierta forma viene a autentificar". – Original.

sublinhar um momento grave, e também pode ocorrer que o filme construa suas próprias convenções estéticas. São esses elementos, portanto, que, de maneira orquestrada, canalizam e orientam a mensagem do filme para o espectador.

E, diferente da "mensagem verbal", que se apresenta de forma "linear", a "mensagem visual" é aberta e "global", revelada de uma só vez: numa imagem, vemos "um jardim florido que rodeia a casa" ou "a casa em um jardim florido"? Existem múltiplas possibilidades de leitura, e todas são válidas. Alguns nomeiam esse caráter específico das imagens de "polissemia". Entretanto, Sorlin acredita que não seja um termo excelente, pois ele parece implicitamente supor que existiria um "grande número" de mensagens possíveis de serem lidas. Contudo, como ele afirma, "não há significado inerente ao filme: são as hipóteses de pesquisa que nos permitem descobrir certos conjuntos significativos" (SORLIN, 1985, p.49, tradução nossa)[86]. Ou seja, a "mensagem" de um filme não "está lá", pronta para ser "descoberta", porque, por si mesma, a imagem "não fala".

Não existiria um *a priori* fílmico. O filme, tal como imaginamos, apenas existe no "ato de leitura", no processo de fruição, no confronto com as nossas "hipóteses". Não existiria "um sentido" pré-determinado, mas múltiplas linhas de sentido possíveis. É por isso que a leitura de um único filme pode ser diferente para cada indivíduo, em cada contexto específico. Essa ideia nos leva a uma conclusão importante: a de que não *vemos* o mundo (e o filme) "como ele é", mas como nós "somos". Nas palavras de Sorlin (1985, p.58), "percebemos seres e objetos através de nossos hábitos, nossas esperanças, nossa mentalidade, ou seja, através das formas de nosso ambiente estruturar o essencial (o que é essencial para nós), em relação ao acessório"[87]. Com isso, pode-se dizer que o que é (e a maneira como é) "visível" para todos em uma época não tem nada de aleatório. Aquilo que "se dá a ver", ou que "se oculta", no fundo, responderia a uma necessidade, ou rejeição, de uma formação social. Desse modo, vemos apenas aquilo que somos "capazes" ou "podemos" (somos "autorizados" a) ver. E o cinema, por sua vez, funcionaria como um "repertório" e "produtor" dessas "imagens autorizadas" ou "proibidas". Ou seja, mostrando, por um lado, *fragmentos* do "real" (da vida "percebida" e "reconstituída" por aqueles que produzem os filmes), que o público "aceita" e

[86] "No existe una significación inherente al filme: son las hipótesis de la investigación las que permiten descubrir ciertos conjuntos significativos". – Original.
[87] "percibimos los seres y los objetos a través de nuestros hábitos, nuestras esperanzas, nuestra mentalidad, es decir, a través de las maneras propias de nuestro medio de estructurar lo esencial (lo que es esencial para nosotros), en relación con lo accesorio". – Original.

"reconhece", e, por outro lado, ajudando a *ampliar* o "domínio do visível", ou a *impor* "novas imagens" ao panorama iconográfico de uma sociedade (SORLIN, 1985, p.60).

Em relação ao seu quadro de análise, o autor vai propor primeiramente um desmembramento do filme em unidades (planos e sequências), de acordo com o que se busca analisar. Com isso, seria possível implementar uma visão menos linear e mais atenta aos detalhes do filme. A seleção e decupagem das cenas permitiria quebrar, portanto, a "continuidade" da ficção e visualizar as relações entre os diversos elementos presentes em cada plano. Isso ajudaria, por outro lado, a fixar o que a memória normalmente não consegue reter – e que intervém de maneira imprecisa na impressão que se pode ter do filme. No entanto, uma vez mais, Sorlin pontua que *toda seleção* é "*arbitrária*" e necessariamente "*parcial*", sempre dependente dos propósitos do analista. Por isso que não existiria uma "receita", ou um modelo "correto", e nunca, pode dizer, uma análise poderá ser realmente "generalizável". Entretanto, ainda assim, podemos "estar capacitado para lutar com o filme, saber como constrói, impõe e esconde possibilidades de sentido" (SORLIN, 1985, p.129, tradução nossa)[88].

Utilizando-se sobretudo de fotogramas (uma das 24 imagens que constituem cada segundo do filme), a primeira parte da pesquisa estaria voltada para a "identificação" e "distinção" de diferentes "eixos" presentes no filme. Ou seja, as suas "*relações manifestas*", inscritas no universo fictício (na composição dos planos e na organização do espaço social). E as suas "*relações implícitas*", que estaria "fora de campo", no "espaço virtual" que expressa a "prolongação imaginária" do que se passa na tela. E aquilo que está "além do que se vê" teria uma importância considerável para a análise sóciohistórica dos filmes:

> Desde o fechamento entre as bordas da tela até a abertura indefinida no exterior, temos uma gama muito grande de relações entre a ficção representada e o universo em que ela poderia estar acontecendo. Talvez seja aqui que seja mais útil notar os sinais e suas combinações (SORLIN, 1985, p.133, tradução nossa)[89].

Visto que a maioria dos filmes "põe em cena" o mundo social, devemos perguntar de que maneira se estabelece essa "representação", a que "regras de funcionamento" obedecem e

[88] "estar capacitado para luchar con el filme, saber cómo construye, impone y escamotea posibilidades de sentido". – Original.
[89] "del cierre entre los bordes de la pantalla a la apertura indefinida sobre el exterior, tenemos una gama muy grande de relaciones entre la ficción representada y el universo en que podría estar ocurriendo. Acaso sea aqui donde resulte más útil anotar los indicios y sus combinaciones". – Original.

que “sistema de relações” constituem o seu mundo interior. Isso só seria possível, segundo Sorlin, se levássemos em conta o funcionamento de seus “mecanismos produtores de sentido”. Ou seja, os diferentes dados que constituem o seu “estilo”, delimitando os seus subconjuntos e a sua estruturação. E isso corresponde, geralmente, a um “princípio de repetição”. Os planos, as cenas, os enquadramentos, os eventos, nada é construído e filmado “por acaso”. Sua construção, ao menos em parte, é governada por um “sistema de correspondências”, ao que poderíamos chamar de “lógica formal” do cinemático, e que subjaz a sua realização. Seria isso, segundo Sorlin, o que se poderia nomear “*estruturação do filme*”, pois ele “apresenta-se como uma sucessão fortemente ligada em que nada acontece de forma inesperada, em que os novos elementos são enquadrados por elementos já implantados na memória” (SORLIN, 1985, p.142, tradução nossa)[90]. Portanto, aquele que acredita estar “vendo as coisas” como se estivesse dando uma “olhada na janela”, ignora completamente essa “construção”, esse “sistema de alternância”, essa “lógica formal”, evidenciados pelo filme, e que orienta seu julgamento.

Pode-se dizer, portanto, que na visão deste autor, não poderia haver um “estudo fílmico” que não fosse uma investigação de sua “construção”. Isto é, uma análise da disposição dos diversos materiais, visuais e sonoros, que dão *forma* à trama e a partir do qual podemos interrogar o cinema como “expressão ideológica”. A sua definição de ideologia aqui engloba um conjunto de explicações, crenças e valores aceitos e empregados por uma dada “formação social”. Porém, numa mesma “formação social”, desenvolvem-se “expressões ideológicas” que podem ser concordantes, paralelas ou contraditórias. Desse modo, Sorlin acreditava que a ideologia funcionava como uma “força de orientação”, mas que, ao mesmo tempo, seria filtrada e reinterpretada pelos diferentes grupos sociais. São exatamente essas “negociações” e esses “filtros” que interessam analisar na “estruturação” dos filmes, a fim de identificar as “linhas de força” que atravessam as diferentes “formações sociais” em uma determinada época – na luta por definir o que pode ser “visível” ou, perceptivamente, “real” ao nossos olhos.

Sendo assim, aquilo que chamamos “universo social” poderia estar relacionado no filme à forma como se dá a estruturação dos papeis ocupados por seus personagens, no modelo de sociedade “retraduzida” em relações entre os personagens, deixando à mostra uma

[90] “se presenta así como una sucesión fuertemente ligada en que nada ocurre de improviso, en que los elementos nuevos están encuadrados por elementos ya implantados en la memoria”. – Original.

determinada concepção de "organização social" por aqueles que o produziram. Pois, "ao relacionar indivíduos e grupos, cada filme constitui, dentro do mundo fictício da tela, hierarquias, valores, redes de trocas e influências" (SORLIN, 1985, p.202, tradução nossa)[91]. E isso seria expresso, especialmente, naquilo que o autor chamou de "pontos de fixação", presentes nos filmes. Tais "pontos" seriam pequenas questões, ou fenômenos, que, sem estarem diretamente implicados no tema geral do filme, "aparece regularmente em séries de filmes homogêneos e é caracterizado por alusões, por repetições, por uma insistência particular da imagem ou um efeito de construção" (SORLIN, 1985, p.196, tradução nossa)[92]. Esses "pontos fixos" revelariam, portanto, "zonas visíveis" comuns, ou uma "reserva de impressões" partilhada por seus produtores e, em parte, por seus espectadores.

Nessa direção, devemos buscar analisar, como propõe Sorlin, não um "real" que nos salta aos olhos, mas, ao contrário, compreender *como*, *de que forma* e *por quais valores*, esse "material" retirado do "real" adquire "forma fílmica". A análise sociológica do filme, portanto, não deveria buscar ver como um determinado "fenômeno social" aconteceu em certa época ou lugar, mas, mais diretamente, deveria ir na direção de perceber como um determinado "fenômeno social" é *valorado*, *reorganizado* e *reconstruído* para encontrar seu lugar como "fenômeno fílmico". Nesses termos, a organização de um filme não seria meramente um "pôr em cena" de uma lógica narrativa. Antes, ele revelaria, através do desenvolvimento de uma determinada "visualização", "um julgamento sobre eventos passados [...] na medida em que, a partir de uma situação, reconstrói seus dados fundamentais e interpreta seu desenvolvimento" (SORLIN, 1985, p.203, tradução nossa)[93].

Dessa maneira, uma análise *a partir dos* filmes, poderia nos fornecer rastros e marcas de um "imaginário social", tal como compartilhado por seus produtores, que constroem suas histórias tomando elementos de seu universo contemporâneo, ao mesmo tempo *redistribuindo* e *modificando* esses elementos, ao transpô-los para outro "meio", o filme. Em outros termos, a "construção fílmica" *fundaria* uma imagem cinematográfica da sociedade, isto é, a sociedade tal como *se mostra* no cinema. Por isso, haveria uma "impregnação" nos filmes de

---

[91] "Poniendo en relación individuos y grupos, cada filme constituye, en el interior del mundo ficticio de la pantalla, jerarquías, valores, redes de intercambios y de influencias". – Original.
[92] "un problema o un fenómeno que, sin estar directamente implicado en la visión, aparece regularmente en series filmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, por repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción". – Original.
[93] "un juicio sobre los hechos pasados [...] en la medida en que, partiendo de una situación, reconstruye sus datos fundamentales y después interpreta su desarrollo". – Original.

certos fragmentos do "mundo exterior", expressos, como citado acima, na posição de seus personagens, na maneira como se relacionam com o ambiente social, no caráter dessas relações, nos mecanismos que regulam suas trocas e seus enfrentamentos, em diferentes "pontos de fixação", etc. Trata-se, assim, de precisar os "sistemas relacionais" de um época *disseminados* na tela, por meio dos "julgamentos sociais" que os seus produtores, em um determinado período, estavam capacitados para "ver", e como distribuem os dados de sua "percepção" na forma como constroem os seus filmes.

É por isso que se torna essencial fazer, antes de começar qualquer análise fímica, o inventário do que é iluminado *pelo* contexto. E, em seguida, aceitar os filmes como reencenando esse "universo social". Obviamente, como vimos, prestando atenção não apenas ao que eles "mostram", não apenas à "seleção" que eles operam na continuidade do "mundo externo", mas sobretudo na *maneira* como é "organizada" e "construída" a sua encenação. As relações e contradições sociais que orientam a evolução de uma sociedade seriam, portanto, "postas em ordem" por meio de "*transcrições*", e não por "cópias". Nesse sentido, a proposta de Sorlin apresenta-se, a meu ver, como uma abordagem muito apropriada para responder aos questionamentos da relação entre "imagem fílmica" e "produção de conhecimento" no mapeamento da constituição social dos filmes neste trabalho. Entretanto, é necessário desdobrar as suas proposições em outras direções, quando necessário, pois embora seja uma referência importante, não devo tomá-lo como um "modelo absoluto" a ser seguido, sem mediações e questionamentos de seus aportes.

2.4.5 Última consideração

Ao longo desta seção, foi possível, ainda que de maneira breve, explorar uma gama de formas pelas quais a análise das artes, em geral, e do cinema, em particular, pode fornecer *insights* sobre os processos sociais. Além disso, também ficou claro como a orientação sociológica ajuda-nos a indicar até que ponto os filmes podem exercer alguma "hegemonia" em uma sociedade, fornecendo "padrões de significado" existentes, centrais e efetivos, "valores morais", e também reforçar ideologias, excluir opostas ou marginalizá-las (MAI e WINTER, 2006). Sendo assim, quando se fala em "sociologia do filme", quer-se reforçar a ideia de que se trata não de uma "apropriação estética", mas de, efetivamente, uma análise da "dimensão social" dessa forma de arte tão popular em nossa sociedade. Obviamente, seus

códigos e meios de expressão, mencionados acima, deixam claro a complexidade da "linguagem cinematográfica", e que é, porém, muitas vezes ignorada pela sociologia.

Como pontua Graeme Turner,

> as imagens têm uma carga cultural; o ângulo usado pela câmera, a posição dela no quadro, o uso da iluminação para realçar certos aspectos, qualquer efeito obtido pela cor, tonalidade ou processamento tem o potencial de significado social (TURNER, 1997, p. 53).

Por isso, quando lidamos com as imagens, não estamos lidando apenas com o que "representam", mas também com o *modo* como representam. Existe uma "poética visual", o cinema possui uma "linguagem", "códigos" e "convenções" usados e lidos pelo espectador para que tenha sentido aquilo que ele vê. As imagens são mensagens "codificadas", algo significativo de diversas maneiras. Porém, dentro da sociologia, muitos estudos sobre o cinema costumam limitar-se à análise do "conteúdo" do filme e, implicitamente, assumem que seus significados são "dados", que a compreensão não é problemática. Claramente, nenhuma leitura de qualquer filme é exaustiva. E nenhuma representação existe sem que seja acompanhada de ambiguidades e imprecisões. Portanto, não pode haver uma única análise "reveladora" do filme. As leituras sempre diferem, à depender do contexto e de nossas hipóteses. Pensando nesses "pontos cegos" dentro da sociologia, Andrew Tudor (1974) desenvolveu um esquema de análise que buscava justamente evitar esses reducionismos:

Tabela 2: Esquema analítico de significado social do filme proposto por Tudor.

	Canais de significado		
Aspectos do sentido	Mundo diegético	Estrutura temática	Estrutura formal
Cognitivo	Natureza factual do filme	Eventos em desenvolvimentos temáticos (enredo)	Sentidos factuais transmitidos pela forma
Expressivo	Significados emocionais	Envolvimento emocional	Consequências emocionais da estrutura formal
Normativo	Significados normativos	Significados normativos implícitos	Significados normativos transmitidos por meios formais

Fonte: TUDOR, 1974, p.131.

Ele distinguia os "aspectos do sentido", que podem ser divididos em significados "*cognitivos*", "*emocionais*" e "*normativos*", e "canais de significado", onde se encontra o "*mundo diegético*", a "*temática*" e a "*estrutura formal*". Para Tudor, este esquema básico representava um primeiro passo no caminho para uma análise sociológica do filme

"equilibrada", e que permitia tanto uma *orientação* quanto uma *ordem* na análise, evitando, com isso, uma *unilateralidade* da leitura dos filmes, como aconteceria na "análise de conteúdo" ou na "crítica de cinema". Tal esquema pode servir, portanto, como complementação a tudo que foi exposto anteriormente.

Por último, devo também notar como várias correntes de pensamento contemporâneas na área da filosofia, da teoria social e, sobretudo, da crítica "pós-colonial", partem de suspeitas muito próximas às de alguns teóricos mencionados nesta seção. A título de exemplo, sob a influência de ideias foucaultianas, muitos autores fora da tradição estritamente sociológica vão pensar o cinema como um "dispositivo" (AGAMBEM, 2010). Ou seja, o filme estaria carregado de "classificações", "hierarquizações", "estratégias linguísticas" e "não linguísticas", "regulações culturais" e "identitárias", capazes de *reger condutas*, isto é, *limitar* as "formas representacionais de vida" e "modos de viver" que implicariam na construção de padrões específicos ditados a partir de seus "jogos de verdade" (FOUCAULT, 2000). Desse modo, o cinema fora do *mainstream*, especialmente aqueles imersos em *fronteiras culturais*, desafiariam esses "processos de assujeitamento" da cultura hegemônica e, com isto, partilhariam a potencialidade de entrever outros "processos de subjetivação" (BHABHA, 1998; HALL, 2005). Esses *insights* teóricos complementares, além de outros que serão expostos mais adiante, também deverão ser levados em consideração nas análises dos filmes.

2.5 UM BREVE COMENTÁRIO

A minha exposição teórica ligada à análise sociológica dos "objetos artísticos", tentou preencher uma lacuna que encontrei ao longo da pesquisa. De fato, não existem muitos estudos teórico-metodológicos na área da sociologia da arte e, menos ainda, na sociologia do cinema (ou do filme) na literatura sociológica brasileira. A maior parte dessa discussão sobre cinema e artes midiáticas são, na sua maioria das vezes, discussões filosóficas, algumas ligadas à crítica pós-colonial e, em outros casos, aos estudos transdisciplinares e de comunicação. Dentro da tradição sociológica de pensamento, porém, existe uma carência relevante de maiores estudos e sistematização teórica. E, como pudemos perceber ao longo dessa seção, os estudos sociológicos da arte concentram-se, quase sempre, nas chamadas "relações humanas" que esse mundo da arte envolve. Ou seja, no processo de produção,

distribuição e consumo das obras; nos agentes de consagração; nos críticos e instituições, como museus e festivais; em processos de inovação e formação de cânones; na construção social do gosto e valor estético; em estudos de recepção, etc. Quando se promove uma atenção para o estudo da obra *per se*, encontramos uma tendência muito forte em usá-las apenas com o intuito de *confirmar* teorias sociológicas sobre o mundo social – numa espécie de determinismo social da obra de arte, ou numa leitura "conteudista" da mesma.

Sendo assim, este trabalho, no fundo, também é uma tentativa de encontrar um meio teórico-metodológico adequado de fazer "sociologia da arte", e em particular, uma "sociologia do filme", sem menosprezar o poder de *agência* desses objetos. Ou seja, sem subdeterminar a sua "autonomia" diante do mundo, com o qual dialoga e, em muitos casos, efetivamente *impõe* transformações. No entanto, essa inflexão epistemológica não é tão simples quanto parece, visto que existe uma disputa institucional em jogo, como vimos acima. A velha, e equivocada, oposição entre os sociólogos e os teóricos de outras áreas do saber, como a estética e a crítica de arte, e que me parece ser tempo para superá-la. Eu acredito verdadeiramente que a sociologia deve beneficiar-se da transdisciplinaridade. Porque, a meu ver, nem tudo no "mundo da arte" pode realmente ser explicado "em termos sociológicos". Há sempre algo que foge ao nosso alcance. E é aí, penso eu, que encontramos a dimensão "mágica" da obra de arte. Ou seja, a sua potência enquanto *força geradora* de ações que transcende a racionalidade científica. Com efeito, tanto a sociologia quanto a estética podem, no fundo, fortalecer-se juntas nesse intercâmbio de "saberes".

Por conseguinte, é nesse jogo entre "condicionamentos sociais" e "autonomia estética", num esforço de síntese entre ambas as dimensões, que eu (ao menos) tento conduzir este trabalho. Obviamente, as "condições sociais de existência" dizem bastante sobre *como* e *porque* "as obras" são como são, e também sobre as *escolhas estéticas* de alguns artistas. E é por isso mesmo que eu trago uma discussão, no próximo capítulo, sobre a produção do "espaço social", da "identidade" e do "lugar" na cultura contemporânea, a partir do olhar sobre a globalização e os efeitos da migração no "senso de pertencimento" de muitos grupos – a fim de entender como esse contexto político, social e cultural é incorporado e ressignificado nos filmes sobre migração e exílio, tanto em sua *forma* quanto em seu *conteúdo*. Pois, apenas a partir dessa discussão sociológica "geral" será possível entender e identificar todas as referências "particulares" que cada filme pode trazer em suas "encenações".

3 ESPAÇOS, FRONTEIRAS E MEMÓRIAS

Neste capítulo, é apresentada uma visão amplificada a respeito da espacialidade, tal como foi teorizada dentro da sociologia, a fim de entender o contexto político e cultural contemporâneo, na forma como determinados grupos sociais pensam, imaginam e vivem as contradições dos espaços transfronteiriços do mundo globalizado. Sendo assim, busca-se definir e diferenciar conceitos como "espaço" e "lugar"; "territorialidade", "migração" e "diáspora"; "fronteira" e "distância social"; o papel da "memória" e da "mídia" na formação de novas subjetividades translocalizadas; bem como a noção de "pertencimento" e de "nação" no mundo de hoje.

3.1 QUESTIONANDO O "ESPAÇO"

> "A ponte se estende lépida e forte sobre o rio. Ela não junta as margens que já existem, as margens é que surgem como margens somente porque a ponte cruza o rio" (HEIDEGGER, 2008, p. 131).

Por muito tempo, nos acostumamos a pensar sobre o "espaço" como um mero receptáculo, um contêiner vazio e inerte, que após um período longo de anos foi ocupado por corpos e objetos (LOREA, 2013). A partir de então, ele passaria a ser completamente inteligível, transparente, objetivo, neutro e, ao mesmo tempo, imutável e definitivo (MALDONADO, 1997). Porém, diferentemente dessa percepção inicial e corriqueira que compartilhamos, a noção de espaço carrega diversos significados, dependendo do uso que fazemos dele em diferentes disciplinas e contextos. Por exemplo, no teclado de um computador, "espaço" designa um tipo de operador textual que separa os caracteres de um texto. Em uma disciplina como a antropologia, "espaço" pode significar um meio de acesso à configuração simbólica de uma comunidade. Nas mídias visuais, o "espaço" pode representar uma mudança estética dos modos narrativos de um filme. Num sentido geográfico, por outro lado, o "espaço" pode ser um meio de questionar a territorialidade, e assim por diante.

Logo, podemos também falar de espaços da linguagem, espaços de si, espaços do outro, espaço da interioridade, espaço da exterioridade, espaço metonímico, espaços agitados, espaços da experiência, espaço cinematográfico, espaços de poder, etc. Diante de tantas "espécies de espaço", pode-se concluir que tal noção é, em cada um desses empregos, fundamentalmente uma "estratégia representacional" (CRANG e THRIFT, 2002). Ao

sistematizar as concepções de espaço ao longo da história recente, Benno Werlen (1993), em seu livro "*Society, Action and Space*", por exemplo, vai estabelecer três posições diferenciadas para a noção de espaço para o pensamento: a *substantiva*, a *relacional* e a *epistemológica*.

A *noção substantiva (ou absoluta)* de espaço pode ser relacionada às ideias de Descartes e Newton, para quem o espaço e o tempo teriam uma dimensão "absoluta", "substancial" e "distinguível". Assim, o espaço para Newton teria uma existência estável, contínua e imóvel, em sua própria natureza, e sem relação com qualquer coisa externa a ele. Para Descartes, por sua vez, o espaço também possuía uma condição absoluta, mas que dominava os sentidos e o corpo de tal modo que se convertia em repositório da ordem imanente de todos os seres existentes. A ideia de espaço, para ambas as perspectivas, seria, por conseguinte, algo fixo, substancial e passível de ser mensurado.

Diferentemente, de um ponto de vista *relacional*, o espaço em si mesmo não é considerado uma entidade absoluta e substancial, tal como postulado por Newton e Descartes. Pois, de acordo com Leibniz, o espaço não pode ser o que é "sem nada". Muito menos poderia ser o espaço uma mera compilação de todas as coisas do mundo. O "espaço" passa a ser, então, algo meramente *relativo a*, porque representaria uma "ordem de coexistência" como o tempo representaria uma "ordem de sucessões". O espaço, portanto, não preexistiria no vazio. Pelo contrário, primeiro devemos ocupá-lo com nossos corpos que indicam uma direção, um gesto, já que, sem os corpos e os objetos, o "espaço", em si mesmo, não é nada. É por essa razão que o "espaço" seria absolutamente *relacional*.

Já a *noção epistemológica* de espaço, representada sobretudo por Kant, retoma a noção aristotélica de categoria (elementos intermediários entre os conceitos e a realidade cognoscível) para pensar o "espaço" – e também o "tempo" - como um *a priori* da mente humana e uma *categoria mental* que torna o conhecimento possível. Desse modo, todas as coisas que percebemos no mundo passam a ter dimensões espaço-temporais que atribuímos a elas com base em nossa própria "estrutura mental". A existência do espaço seria, portanto, absolutamente singular, uma vez que não existiria na realidade como o representamos, mas sua existência teria morada apenas em nossas mentes, como uma "categoria de conhecimento" que dispomos para organizar e classificar a realidade.

Entretanto, em face dessas três perspectivas de pensamento sobre o espaço ao longo da história do pensamento moderno, Werlen (1993, p.3) vai afirmar que "o espaço não é nem um

objeto nem um *a priori*, mas um quadro de referência para a ação"[94]. Para ele, o "espaço" seria, em outras palavras, um fundo referencial para os *aspectos materiais* das ações sociais, no sentido de um conceito classificatório formal – e não um conceito empírico[95]. O espaço deve ser pensado e investigado, portanto, como condição e resultado de *ações sociais*. Uma vez que, fundamentalmente, o espaço é o suporte, mas também um "campo de ação". Com uma perspectiva similar à de Werlen, John Urry (1985, p.25) afirmará que o "espaço" se constitui e é formado por um conjunto de interações "entre entidades" que formam uma sociedade. Nessa lógica, portanto, não seria possível existir "relações sociais" *sem espaço*, assim como não existiria "espaço" *sem relações sociais*.

O fato de o mundo social ser produzido e reproduzido por "ações sociais" significa que são essas ações, e não o "espaço" em si, que são constitutivas do mundo. Qualquer conceito de "espaço", portanto, só pode fornecer um padrão de referência por meio do qual as entidades materiais, que se baseiam nas ações, podem ser reconstituídas e localizadas. Essa qualificação do espaço como um quadro no qual a ação social é inscrita, entretanto, pode ser enganosa, pois a palavra "espaço" sempre sugere algo físico e tangível, embora aqui a ideia de "espaço" esteja mais próximo das abordagens de Leibniz – o "espaço" como *relação*. Porém, as relações sociais ocorrem em um "espaço" específico que é capaz de impregnar os objetos de um significado particular que perdura além da própria ação. Por um lado, levando-nos a atribuir um significado dentro de nossa percepção e, por outro lado, um papel importante na própria interação social.

Neste sentido, Werlen (1993) sustenta que um "quadro de ações" socialmente construído não é uma causa "espacial". Isto significa que é insuficiente proceder da afirmação de que o "espaço", ou a materialidade, já tenha um significado "em si", um significado que é constitutivo de fatos sociais. Longe disso, o "espaço" só se torna *significativo* no desempenho de ações com certas intenções e sob certas condições sociais (e subjetivas). Consequentemente, o "espaço" não é um meio neutro que fica à parte da maneira como o percebemos e o concebemos. Por certo, nós podemos traçar, e disputar, várias mudanças na configuração do espaço ao lado de diferentes formas de conhecimento e relações sociais.

[94] "… space is neither an object nor an a priori, but a frame of reference for actions". – Original.

[95] Ele não poderia ser empírico porque não existiria substancialmente. Desse modo, o "espaço" é tão somente um quadro "formal" de referência porque não se refere a nenhum conceito específico de objetos materiais. E é "classificatório" porque nos permite descrever uma certa ordem de objetos materiais com relação a suas dimensões específicas. Isto permite levar em conta as implicações materiais das ações sociais em relação ao mundo físico, e a corporalidade do próprio sujeito.

Longe de estar “dado” naturalmente, o “espaço” carrega uma história que está entrelaçada ao pensamento e que cria objetos diferentes para o “conhecimento” (BURGIN, 1996).

Sendo assim, o que alguns vão classificar de *spatial turn* – “virada espacial” – (LÖW, 2013, p.17) no pensamento, é basicamente a percepção de que a mundo social não pode ser explicado satisfatoriamente sem uma reconceituação das categorias relativas à componente espacial da vida social. Em outras palavras, defende-se a visão de que o “espaço” não é apenas algo dado, “natural”, um recipiente, ou receptáculo, de objetos e pessoas, ou um mero cenário, mas uma condição e resultado de “processos sociais”. Desse modo, o “espaço” passa a ser concebido como um *atributo relacional* que expressa as posições e perspectivas de como tais relações sociais são concebidas. Por este ângulo, podemos perceber e analisar como a “diferenciação espacial” está ligada, de fato, às distintas formas de “relação social”. Aqui, há um entendimento de que entre o “espaço” e a “sociedade”, não existe apenas um elo inquebrável, mas uma relação de ordem *recursiva* – de influência mútua. Neste sentido, a “espacialidade” torna-se uma poderosa ferramenta no sentido de ser capaz de revelar significados estéticos, políticos, sociais e históricos de uma sociedade. O surgimento de novas “espacialidades” nas sociedades contemporâneas andaria lado a lado, portanto, com uma *reconfiguração* das “subjetividades”. São estas novas subjetividades, e suas formas de vivenciar e reescrever esses novos espaços, que interessa analisar neste capítulo.

3.2 AS DIMENSÕES SOCIAIS DO ESPAÇO

Apesar do “espaço” ser um fenômeno de fundamental importância para entender como – junto com o tempo – a vida social se estrutura, por muitos anos o fenômeno espacial foi tratado apenas tangencialmente pelo pensamento sociológico (PINEDA, 2013). Inicialmente, grande parte do “tratamento espacial” dentro de um quadro sociológico de análise esteve ligado à reflexão sobre o fenômeno da urbanização e suas consequências em termos de cultura ou comportamento. Isso porque, com o advento da modernidade e seus impactos nas estruturas, práticas e relações sociais tradicionais, bem como na construção de novas subjetividades, a dinâmica espacial passa a ter um papel importante nos estudos das interações cotidianas das novas “metrópoles modernas”. Entretanto, boa parte dos escritos clássicos sobre as transformações sociais impostas pela modernidade, e o surgimento do capitalismo, não abordaram diretamente o espaço como objeto de discussão teórica. Antes, detectaram e

analisaram de maneira relevante as contradições, conflitos, contrastes e paradoxos existentes na relação tradição-modernidade.

Dessa forma, Émile Durkheim em "A divisão do trabalho social" (1999) vai criar os conceitos de "solidariedade mecânica" e "solidariedade orgânica" para se referir não apenas a duas formas de organização social, mas, mais pontualmente, à transição de uma "sociedade tradicional" para uma "sociedade moderna". Enquanto a "solidariedade mecânica" caracterizava aquelas estruturas sociais mais simples, de densidade territorial e populacional limitada, cuja proximidade física afetava a proximidade social e afetiva, a "solidariedade orgânica" representava estruturas sociais complexas, com notável crescimento demográfico e territorial nas cidades, onde a interdependência entre os indivíduos era maior, dada a crescente divisão social do trabalho e a importância da mídia impressa – que dispensava a proximidade física. Sendo assim, ainda que Durkheim não tenha proposto diretamente uma reflexão sociológica sobre o "espaço", podemos perceber que, a partir desses dois conceitos, a "diferenciação espacial" estava ligada às diferentes formas de relacionamento social, ou de "solidariedades". Existia uma relação direta entre as "formações sociais" e os "diferentes espaços". O "sentido coletivo" do "espaço" possuía, portanto, uma *origem social*.

De maneira semelhante, Ferdinand van Tönnies (1979), ao refletir sobre as diferenças entre "comunidade" (*Gemeinschaft*) e "sociedade" (*Gesellschaft*), forneceu-nos a possibilidade de pensar essas formações sociais como incorporadas em certos modos espaciais. Por relações comunitárias, por exemplo, Tönnies entendia toda vida social de conjunto, íntima, interior e exclusiva – implicando em laços sociais baseados na "presença" e nos "valores comuns". As relações societárias, por outro lado, se constituiriam justamente como a sociabilidade do domínio público, do mundo exterior, estruturada em uma racionalidade baseada no mercado, onde as relações sociais são distantes e impessoais – e no qual prevalece a distância física, afetiva e social. A configuração espacial da sociedade, segundo Tönnies, era por excelência a cidade[96].

Diferentemente desses dois autores, Georg Simmel levantaria a questão do espaço mais diretamente. De fato, entre os "clássicos" da sociologia, Simmel foi o único a propor verdadeiramente uma "sociologia do espaço". Muito influenciado pela tradição da

[96] No que tange à dicotomia "campo vs cidade", poderia também ser mencionado aqui os trabalhos de Marx e Engels (1975) sobre os processos de industrialização que levaram a um forte desenvolvimento das metrópoles modernas no século XIX, ao descreverem a condição de vida e as reconfigurações sociais em algumas áreas urbanas derivada do acelerado processo de industrialização.

Lebensphilosophie alemã, ou "filosofia da vida"[97], Simmel buscou analisar, sobretudo, a *experiência vivida* dos indivíduos. Com isso, o sociólogo alemão tentou pensar os fenômenos sociais como "formas" que só podem ser estudadas através de sua manifestação *nos corpos* que interagem com elas; isto é, nos "processos individuais reais" que constituem as estruturas sociais (FRISBY, 1992, p.53). Desse modo, Simmel defendia que os indivíduos possuem valores e perseguem objetivos que derivam dos conteúdos das "formas sociais". Entretanto, esses "conteúdos" e "formas" de socialização seriam constantemente reformulados pelos atores em suas "interações" sociais – e o "espaço" desempenharia um papel fundamental nesse processo. Assim, perceberíamos as coisas que nos cercam de acordo com as suas "dimensões espaciais" e essas dimensões têm um certo significado social.

Simmel insiste que as formações sociais estão em constante fluxo e dinamismo, através da interação recíproca entre cada "forma social" e seu "conteúdo cultural". Nesse sentido, não existiriam coisas ou eventos *fixos*, com um significado *intrínseco*; seu significado apenas surgiria através da interação com outros eventos ou coisas (LEVINE, 1971). Partindo desse pressuposto *relacional* da vida social, Simmel criaria as bases para imaginar as múltiplas formas em que a sociedade é "espacial" – perspectiva que se aproxima da visão de Leibniz, para quem a essência do espaço é precisamente a "relação". Simmel então alerta contra o erro de objetivar o espaço, visto, em geral, como uma força independente da história:

> o espaço permanece sempre a forma em si mesma sem efeitos, em cujas modificações as energias reais de fato se revelam, porém apenas de maneira análoga à como a língua exprime processos de pensamento que evidentemente transcorrem *em*, mas não *através de*, palavras (SIMMEL, 2013, p.75).

Desse modo, "proximidade" ou "distância", "agrupamento" ou "dispersão", "densidade" ou "disseminação", "permanência" ou "mobilidade", seriam todos atributos espaciais:

> gerados puramente por *conteúdos anímicos*, e seu desenrolar se relaciona com sua forma espacial de modo em princípio análogo ao de uma batalha ou conversa telefônica com suas formas espaciais – embora seja indubitável que também esses processos só tenham como se realizar em condições espaciais bem específicas. É no requisito de funções especificamente anímicas para cada uma das figurações históricas do espaço que se espelha o fato de que o espaço em geral é apenas uma

[97] Corrente de pensamento filosófica tipicamente associada a Wilhelm Dilthey e Edmund Husserl, a qual rejeitava tanto a construção de sistemas de abstração teórica quanto o empirismo positivista na apreensão do mundo social.

> *atividade da alma*, apenas a maneira humana de unir estímulos sensoriais em si desconexos em visões unitárias (SIMMEL, 2013, p.76, grifo nosso).

Ao falar de "conteúdos anímicos" que moldam o espaço, Simmel busca destacar como as relações humanas – ou a "atividade da alma", em suas próprias palavras – dão *importância espacial* a uma determinada "ordem social". Diferentemente da perspectiva de Werlen, aqui o "espaço" não é visto apenas como o "quadro de ação", mas a "condição" e o "símbolo" dessa relação. De acordo com Simmel, a experiência humana seria fundamentalmente uma "experiência espacial", na medida em que o "espaço" é tão necessário para a manifestação de formas sociais, quanto a linguagem é para o pensamento. Ele então constrói a sua "sociologia do espaço" baseada em cinco qualidades espaciais fundamentais: a) "**exclusividade**"; b) "**fronteira** (ou limite)"; c) "**fixação**"; d) "**proximidade** e **distância**"; e e) "**mobilidade**".

Em relação à "exclusividade", Simmel argumenta que dois corpos não podem ocupar simultaneamente *o mesmo* espaço. Isso significa que o "espaço" possui uma espécie de "singularidade" para a qual quase não existiria analogia. Devido ao fato de que cada grupo ocupa uma "parte espacial", e elas não podem jamais coincidir, é que se trata de *várias*, embora sua composição seja unitária. Isso ocorre sobretudo em relação ao "território", que constitui a condição para que a tridimensionalidade do espaço seja preenchida e frutifique. Desse modo, em uma "zona espacial" específica que preencha uma das configurações de um tipo de "associação" determinada, não poderia haver lugar para uma segunda configuração espacial:

> dentro dos limites de uma cidade só pode de fato haver essa cidade; e se, por acaso, efetivamente surgir uma segunda nesses mesmos limites, então não são duas cidades no mesmo chão e na mesma terra, mas em dois territórios outrora de fato unidos, porém agora separados (SIMMEL, 2013, p.77).

No entanto, ainda segundo Simmel, pode acontecer que duas ou mais configurações de diferentes tipos possam coabitar o mesmo "perímetro espacial" sem que haja uma "colisão espacial" (sentido metafórico). Porque, como "formações sociológicas", não se definiriam espacialmente, mas sim em termos de *lugar* (sentido geométrico). Aqui, fica claro que a noção de "espaço" e "territorialidade" carrega em Simmel um sentido que ultrapassa o significado tradicionalmente consagrado a estas palavras. "Espaço" e a "territorialidade" passam a ser, assim, não tanto noções "geográficas", mas especialmente noções "imaginadas".

E para seu uso “funcional”, esse mesmo “espaço” é dividido, delimitado, emoldurado por “limites” e “fronteiras” que tanto exprimem e sustentam a unidade de um grupo como são por eles sustentadas. Tais “molduras” anunciariam que em seu *interior* se encontra um “mundo” sujeito apenas às suas próprias “normas”. O “conteúdo” desse efeito é justamente a determinação de não querer ou não poder operar para além desses “limites”. Porém, se essa noção geral de “fronteira” deriva do “limite espacial”, este limite é apenas a “cristalização”, ou “espacialização”, de processos limitadores *anímicos*, ou sociológicos. Visto que, como defende Simmel (2013, p.81), “o limite [fronteira] não é um fato espacial com efeitos sociológicos, mas um fato sociológico que assume sua forma espacialmente”. Essa afirmação permite-nos entender como os “fenômenos espaciais” são, por um lado, construções sociais, e como, por outro lado, as configurações sociais são *espacializadas*.

Também o fato de um grupo, ou “objetos essenciais” de seu interesse, estarem totalmente *fixados*, ou serem indetermináveis, em relação ao “espaço”, deve influenciar visivelmente a sua “organização social”. O ponto de partida seria a consideração do lugar de maneira dialética em relação ao tempo. De acordo com Simmel, o “lugar” é basicamente a consideração dos “aspectos espaciais” das coisas, cujo principal atributo é despertar “memórias”. Uma vez que o “tempo” carece de referências, não há memórias, portanto, sem um “lugar” no “espaço”. Simmel desenvolve aqui a ideia de que o “espaço” tem uma “força associativa” maior do que o “tempo” em eventos com um grande “valor emocional” e “simbólico”, pois o “espaço” teria um *peso sensorial* maior. Assim, ao apontar a “fixação” como uma das características definidoras do “espaço”, Simmel estabelece o modo como ela funciona: suporte e âncora das relações sociais e da memória.

Portanto, a “*fixação espacial*” possibilitaria uma situação na qual os indivíduos gozam de uma sensação de “segurança” e de “certeza”, mesmo em condições de “deslocamento”, pois “o lugar continua permanecendo o *ponto de rotação* em torno do qual o lembrar enreda os indivíduos em relações recíprocas” (SIMMEL, 2013, p.87, grifo nosso). Embora em outros termos, mas preservando algumas semelhanças, quando Pierre Nora (2008) observa o “espaço físico” (material) como *suporte* para a formação de uma “memória coletiva” (imaterial), os chamados “lugares de memória” podem ser considerados, numa perspectiva simmeliana, aqueles *pontos de rotação* que preservariam o “invisível” através do “concreto”.

No que se refere aos conceitos de “proximidade” e “distância”, Simmel argumenta que, embora o “espaço” não determine automaticamente se uma relação humana será de

inimizade ou de amizade, de receptividade ou de desacolhimento, de comunhão ou de animosidade, de interesse ou de indiferença, essas qualidades podem atuar, em certa medida, como um "fator condicionante" ou de "influência":

> Uma cartelização econômica assim como uma amizade, uma associação de filatelistas, assim como uma comunidade religiosa podem prescindir de modo permanente ou temporário do contato pessoal; mas imediatamente se revela a possibilidade de inúmeras modificações quantitativas e qualitativas do vínculo coesivo, quando esse não precisa superar nenhuma distância (SIMMEL, 2013, p.90).

Para Simmel, a "proximidade espacial" claramente facilita ações recíprocas e reafirma a representação de pertencimento a uma comunidade ou grupo. Porém, se as relações com os "espacialmente distantes" costumam evidenciar certa tranquilidade, ponderação, ausência de emoções fortes, isso não pode ser uma consequência imediata da "distância". Na realidade, o significado do "intervalo espacial", segundo Simmel, apenas consiste no fato de que ele elimina excitações, atritos, atrações e repulsões que a "proximidade sensorial" provoca. Desse modo, a "proximidade espacial" pode levar ao estabelecimento de relações tanto "positivas" quanto "negativas", de modo que pode ser o fundamento "tanto da felicidade mais transbordante como da coerção mais insuportável" (SIMMEL, 2013, p.93). Entretanto, a diferença entre ambas as espécies de vínculo (próximo ou distante) é mais relativa do que faz supor a rudeza lógica do contraste entre o "estar junto" e o "estar separado":

> O efeito psicológico do primeiro pode, de fato, ser substituído de modo muito aproximativo pelos *meios da comunicação indireta*, e ainda mais pela *fantasia*. Precisamente os polos das vinculações humanas contrárias em sentido anímico – o puramente objetivo – impessoal e o totalmente voltado para a intensidade do ânimo – conseguem realizar isso com mais facilidade: os primeiros, por exemplo certas transações econômicas ou científicas, porque seus conteúdos podem ser exprimidos por inteiro por formas lógicas e, precisamente por isso, por escrito; os outros, como associações religiosas e algumas de sentimento, *porque a força da fantasia e a devoção do sentimento superam as condições de tempo e espaço de um modo que, com bastante frequência, aparenta ser místic*o (SIMMEL, 2013, p.91, grifo nosso).

Aqui percebemos dois sentidos para "proximidade" (e para "distância"): o "sentido geométrico" e o "sentido metafórico". Essa dualidade é evidente mesmo no título de seu ensaio clássico: "*A metrópole e a vida mental*" (1967), no qual Simmel anuncia a "geometria" da sociação dentro do meio metropolitano e as "implicações mentais" dessa geometria. Como essa "proximidade" (ou "distância") não entra em questão como "fato espacial objetivo", mas como "superestrutura anímica" a ele superposta, ela pode ocasionalmente ser substituída por outras constelações psicológicas – o "espaço" trabalhando em dois sentidos: como elemento

metafórico da "intimidade emocional" e como elemento *não metafórico* do "espaço geográfico" (ver exemplo na tabela abaixo).

Tabela 3: As duas dimensões do espaço humano segundo Simmel ([1908]2013).

	Proximidade geográfica	**Distância geométrica**
Proximidade metafórica	a) O amante	b) Amantes separados
Distância metafórica	c) O "estranho"	d) Estranhos separados

Porém, no tocante aos "impactos sensoriais" e "espaciais" das cidades, Simmel identifica que, pela complicação e confusão da imagem externa da vida (excesso de estímulos sensoriais), "é-se acostumado a abstrações constantes, à indiferença em relação ao espacialmente mais próximo e ao vínculo estreito com o espacialmente muito distante" (SIMMEL, 2013, p.92). Assim, a vida "intelectualista" e a "economia monetária" encontram nas grandes cidades um espaço de *materialização*. Segundo este autor, a indiferença em relação ao "espacialmente próximo" apresentava-se simplesmente como um "dispositivo de proteção" sem o qual seria inevitável "desgastar-se" ou "rebentar-se" animicamente nas metrópoles. Desse modo, em épocas nas quais a abstração que transpõe o espaço é exigida por circunstâncias objetivas, mas obstruída pela falta de desenvolvimento psicológico, gerar-se-iam tensões sociológicas.

De fato, Simmel acreditava que as consequências da "proximidade" para uma forma de "sociação" resultavam do significado de cada um dos sentidos com os quais os indivíduos se percebem. Quando o "estar junto" é tal que os indivíduos se "veem", aí a "consciência de unidade" terá um caráter mais "abstrato" do que quando esse "estar junto" também implica simultaneamente "comunicação oral". Em face da "imagem ótica" da pessoa, ou de um grupo, a qual sempre mostra um "conteúdo" relativamente estável e apenas variável dentro de limites estreitos, o "ouvido" transmitiria uma abundância ilimitada das mais divergentes disposições, emoções, pensamentos:

> A proximidade conversacional gera uma relação muito mais individual do que a proximidade visual, e isso não apenas porque ela acaba por se somar a essa, mas de modo totalmente imediato: pouquíssimas pessoas retêm uma imagem visual exata daqueles que lhes são mais próximos, mesmo que os tenham diante dos olhos todo dia; sequer conseguem indicar de modo certeiro, na lembrança, a cor de seus olhos

> ou o formato de sua boca. Em compensação, a lembrança do dito é infinitamente mais rica e sólida, e, na verdade, estabelece por si só a imagem da personalidade como totalmente única e pessoal (SIMMEL, 2013, p.94)

Além disso, seria também de grande importância para a "ligação", ou "repulsão", entre os seres humanos o "olfato", que aqui, de acordo com Simmel, formaria uma "escala" com os outros dois sentidos, na medida em que liga a condição mais opaca, mais instintiva, mais exclusivamente emocional de tais contextos à "proximidade corporal". Em suma, com isso temos: a *visão*, que por si só, dá motivos mais claros, mais conscientes e mais diferenciados para a "associação" ou "dissociação". A *audição*, que "entrelaçaria" as pessoas entre si. E o *olfato*, a que poderíamos atribuir uma parte daquelas "simpatias" e "antipatias" elementares que se travam entre as pessoas, muitas vezes para além de toda a compreensibilidade – tendo uma significação sobretudo na relação sociológica entre várias raças que vivem em um mesmo território – basta lembrarmos do poder das ideias racistas que nos habituamos a escutar sobre a população negra e seu "odor" característico.

Fica evidente, assim, quão decisivo é, nessas "condições anímicas", a "proximidade sensorial" para a consciência do *mútuo-pertencer*. Porém, as mudanças que uma relação experimenta devido à passagem de seus elementos da "distância" à "proximidade", de modo algum consistem *apenas* na intensidade crescente do vínculo. Igualmente, a "proximidade" pode ser um elemento para enfraquecimentos, reservas e repulsões. Ao lado das antipatias diretas que podem brotar da "proximidade sensorial", operam aqui sobretudo a "ausência das idealizações", com as quais se reveste o "grupo imaginado" de modo mais ou menos abstrato:

> operam a ênfase necessária na distância interior, a separação dos limites das esferas pessoais, a defesa contra intimidades inconvenientes; em suma, contra tais perigos que nem entram em questão no caso de distância espacial; operam certas cautelas e desvios que as transações sociais têm de realizar justamente em caso de imediatez pessoal, porque as transações sociais indiretas ou a distância costumam possuir uma objetividade maior, uma atenuação de recrudescimentos pessoais, uma probabilidade menor de precipitações e impetuosidades. (SIMMEL, 2013, p.95)

Com efeito, a "espacialidade" na sociologia de Simmel está em muitos aspectos localizada *nos corpos*. As interações dos corpos são tratadas como encontros intersubjetivos. As trocas, mediadas pelo dinheiro que é feito nos mercados urbanos, também unem "espaços regionais" e "globais". O "espaço" aqui reúne, em relações e formações significativas, necessariamente "lugares" e "práticas". Como também observou Michel Foucault em sua conferência "*Of Others Spaces*" (1986), em nossa época de "simultaneidades", o "espaço"

assume “a forma de relações entre lugares”. Assim, a ideia de “espacialidade” estaria diretamente relacionada à questão de “posicionamentos”, porque:

> não vivemos dentro de um vazio que pode ser colorido com diversas tonalidades de luz, vivemos dentro de um conjunto de relações que delineiam lugares irredutíveis entre si e que absolutamente não se sobrepõe um ao outro (FOUCAULT, 1986, p.23, tradução nossa)[98].

Uma vez que o “espaço” carrega significados sociais – e estes são sempre plurais – ele está constantemente sendo moldado em contextos de continuidades, ligações e conflitos. O lar, o público, a cidade, em suas interconexões com os “diferentes espaços” formam camadas das “esferas de pertencimento”, e eles, juntos, formam o *quebra-cabeça* do contexto onde as relações sociais, a comunicação e a ação ocorrem e moldam os significados da identidade e da comunidade. Neste sentido, saber “onde” estamos torna-se um elemento importante na tentativa de saber “quem” somos (SILVERSTONE, 2004). Como enfatiza Doreen Massey em “*For Space*” (2005), o espaço torna-se hoje, sobretudo, um “espaço problematizador”. Sua discussão sobre espaço se baseia em três proposições básicas: 1) o espaço é um “produto de inter-relações; como constituído através de interações”; que 2) é uma “esfera em que coexistem trajetórias distintas [...] portanto de heterogeneidade coexistente”; e que 3) está “sempre em construção” (MASSEY, 2005, p.9).

Todas essas diferentes conceituações do espaço, ajuda-nos a perceber como as “sociedades modernas” são caracterizadas pela possibilidade dos indivíduos moverem-se (no sentido geométrico e metafórico) de um lugar para outro como nunca antes, e aponta um elemento que tem grande relevância analítica neste trabalho: a “proximidade espacial” não significa necessariamente “proximidade social”. Não é coincidência que os esquemas de análise da globalização de muitos autores contemporâneos (como os trabalhos de Appadurai e Canclini, para citar dois nomes) assemelham-se às premissas simmelianas. Alguns desses autores argumentam que a essência da globalização reside na interseção entre a cultura dos meios de comunicação de massa e a migração em massa, em que vemos imagens em movimento destinadas a espectadores, eles próprios, “extraterritorializados”.

---

[98] “We do not live inside a void that could be coloured with diverse shades of light, we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutely not superimposable on one another”. – Original.

De fato, com o que foi exposto, podemos compreender mais claramente como as estruturas de interações "metafóricas" e "geométricas" foram desdobradas no "espaço" e no "tempo" para criar uma "cultura objetiva" como canais das grandes correntes de troca material e simbólica de hoje. O que muda na situação atual é precisamente o impacto desses "atributos espaciais" nas relações sociais: a condição de proximidade, mudanças na mobilidade, deslocamentos e variações entre densidade e distância, a supressão de limites, ou fronteiras entre territórios, todos esses elementos variam com a própria dinâmica da sociedade globalizada, afetando diretamente as relações sociais. Por exemplo, sistemas de segregação e hierarquia racial, de classe e étnica estão entre as características mais proeminentes da globalização, não apenas nos países ricos, mas em todos os lugares (ETHINGTON, 2005). Por conseguinte, os aspectos analisados por Simmel, e também por outros teóricos, podem nos ensinar a colocar a condição fundamentalmente espacial do "ser" no movimento histórico, ao identificar e desconstruir analiticamente como as construções sociais e espaciais "geram" "sujeitos sociais".

Com efeito, o "espaço", no sentido aqui considerado, apresenta-se como um *artifício* onde existem uma ordem "material" e "simbólica". Por esse prisma, devemos pensar o "espaço" então como um "construto cultural" em que seus respectivos planos – físico e moral – mantêm uma relação inseparável e recursiva. É desde esse ponto de vista, e fortemente influenciados pelas ideias de Simmel, que figuras como Robert Park e Lous Wirth, representantes da Escola de Chicago[99], concentrar-se-iam em explorar teoricamente e empiricamente a "cidade", enquanto "organização social" e "espacial".

Para Park, por exemplo, é na cidade onde os indivíduos podem desenvolver "mais livremente" e de "maneira criativa" seus talentos e habilidades (PARK, 1999, p.33). Essa afirmação pode estar relacionada ao fato de que, para ele, as cidades são o "epicentro" de uma maior divisão social do trabalho, do desenvolvimento da indústria e do comércio. Essa divisão social generalizada do trabalho, somado ao "espírito libertário" existente nesses espaços, envolveria também o surgimento de novas profissões, como o trabalho de motorista de táxi, policial, vigia noturno, etc. Ou seja, essa "construção social" e "espacial" denominada "cidade

[99] Na primeira metade do século 20, estudiosos de Chicago, nos Estados Unidos, fundariam uma escola sociológica de pensamento acerca dos processos comunicativos estabelecidos entre os indivíduos, considerando-os como elemento fundamental à transmissão, compartilhamento e criação coletiva de significados, que também ficaria conhecida como "Interacionismo Simbólico" (BLUMER, 1980). Em razão das profundas transformações porque passava a cidade de Chicado naquele momento, diversos estudos foram realizados sobre as configurações urbanas e os novos grupos sociais que surgiam naquele contexto.

moderna" geraria diversos "sujeitos sociais" com suas respectivas práticas sócio-espaciais e "perfis" de identidade. Portanto, antes de mais nada, de acordo com Park, a cidade seria uma forma de "sociabilidade":

> A cidade é mais do que uma aglomeração de pessoas e serviços coletivos: ruas, prédios, iluminação elétrica, bondes, telefones, etc.; é também algo mais do que uma simples constelação de instituições e aparatos administrativos: tribunais, hospitais, escolas, delegacias de polícia e funcionários públicos de todos os tipos. A cidade é acima de tudo um *estado de espírito*, um conjunto de costumes e tradições, atitudes e sentimentos organizados inerentes a esses costumes, que são transmitidos através desta tradição. Em outras palavras, a cidade não é simplesmente um mecanismo físico e uma construção artificial: ela está envolvida nos processos vitais das pessoas que a formam; é um produto da natureza e, em particular, da natureza humana (PARK, 1999, p.49, grifo e tradução nossos)[100].

Dessa forma, a liberdade inerente à cidade faria dela um grande "laboratório social" onde a "natureza humana", como chama este autor, pode ser analisada em suas várias manifestações.

A fim de especificar melhor os componentes da "espacialidade urbana", Louis Wirth (1987) sugeriu, à vista disso, três elementos importantes para a análise dessa, até então, "nova espacialidade" moderna: 1) o tamanho da população; 2) a densidade; e 3) a heterogeneidade. Para Wirth (1987), quanto maior fosse o número de indivíduos numa cidade, maior a diferenciação social e, com isso, o surgimento de "processos de segregação" constituídos de elementos étnicos, socioeconômico, gostos, preferências, interesses, etc. Além disso, a densidade populacional geraria uma maior "complexidade social", particularmente ligada ao fato de que as pessoas nas grandes cidades estão permanentemente expostas a estímulos sensoriais e contrastes notáveis – riqueza e pobreza; ordem e caos; permissão e proibição – o que também implicaria na constante "disputa pelo espaço". Por fim, nas cidades, a estrutura de estratificação social existente no mundo tradicional, tornar-se-ia um *álibi* para criar novos dispositivos e hierarquias sociais muito mais complexas. Percebe-se então que, tanto em Park quanto em Wirth, e logicamente também em Simmel, a modernidade, como um *ethos*, termina por ser, de fato, "espacializada" nas grandes cidades.

---

[100] "La ciudad es algo más que una aglomeración de individuos y de servicios colectivos: calles, edificios, alumbrado eléctrico, tranvías, teléfonos, et cétera; también es algo más que una simple constelación de instituciones y de aparatos administrativos: tribunales, hospitales, escuelas, comisarías y funcionarios civiles de todo tipo. La ciudad es sobre todo un estado de ánimo, un conjunto de costumbres y tradiciones, de actitudes organizadas y de sentimientos inherentes a estas costumbres, que se transmiten mediante dicha tradición. En otras palabras, la ciudad no es simplemente un mecanismo físico y una construcción artificial: está implicada en los procesos vitales de la gente que la forman; es un producto de la naturaleza y en particular de la naturaleza humana". – Original.

3.2.1 Construindo “lugares” no “espaço”

Diante disso, podemos então entender o “espaço” como a “prática do lugar”. Ou seja, como os sujeitos o transformam a partir das suas ocupações, apropriações e vivências. Pois cada um de nós, em nossa vida cotidiana, simbolizamos um “lugar” a partir de nossas interferências, tanto “corporais” quanto “cognitivas”, nessas “configurações físicas”. Partindo dessa premissa, Michel de Certeau, em seus estudos sobre o cotidiano, por exemplo, vai afirmar que “a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em *espaço* pelos pedestres” (1998, p. 202, grifo nosso). Com isso, Certeau buscava enfatizar que são os nossos “passos” que “moldam” os lugares e os transformam em “espaços”. Ao ser apropriado, o “lugar” é, assim, transformado em um “espaço” repleto de significados sociais para determinados indivíduos e grupos.

Seria possível entender essa apropriação dos “lugares”, enquanto “*espaço de vivência*”, ou como um “discurso”, construído pelo *caminhante*, e que está para a cidade tal qual a enunciação está para a língua. Dessa forma, Certeau defende que, por meio desse “discurso” proferido pelos passos, “o caminhante transforma em *outra coisa* cada significante espacial” (1998, p. 178, grifo nosso). Ou seja, as “práticas cotidianas” do *lugar* criariam “retóricas” que representariam feituras do “espaço”. Cada “enunciado”, assim como cada “passo”, carregaria consigo “traços”, “marcas”, “contornos” que transformam esses “rastros” em um “texto” único que cada sujeito, ou cada grupo, escreve na cidade. Desse modo, é possível concluir que o “espaço” não só possibilita a construção e a irrupção de diversas identidades, mas também a *maneira* pela qual é, ele próprio, um “fator constitutivo” das identidades.

Sobre isso, também Marc Augé (2008), em seu já clássico estudo sobre os “não-lugares” contemporâneos, vai argumentar que os “lugares” são compostos de uma tríade de elementos: 1) identificação, 2) relação e 3) história. O que chamamos de “lugar” é, então, um “suporte material” e “simbólico” em que diversas temporalidades estão imbricadas – presente, passado e futuro. Desse modo, todo “lugar” seria como um “trabalho coletivo”, carregado de significados a partir dos quais as práticas “sócioespaciais”, entre elas as rotinas da vida cotidiana, servem como mecanismos que reafirmam um “mundo semiótico”. O “lugar” seria, desse modo, uma construção *concreta* e *simbólica* do “espaço”: “ao mesmo tempo um

princípio de sentido para quem nele habita e um princípio de inteligibilidade para quem o observa" (AUGÉ, 2000, p.30, tradução nossa)[101].

De maneira semelhante, Yi-Fu Tuan (2007) afirma que o "espaço" se torna um "lugar", ou *se expressa fisicamente* em um "lugar", adquirindo "definição" e "significado". Ou seja, o "espaço" seria um "terreno abstrato" que toma forma, e é delimitado, conhecido, significado e valorizado pelos indivíduos, na medida em que lhe transfiguram em "lugar", em "território de significatividades". Neste "lugar", é possível encontrar diferentes tipos de práticas sociais, identidades, memórias e intencionalidades. Além disso, de acordo com Tuan (2007), o "lugar" assumiria uma "carga emocional" para os indivíduos no sentido de um "espaço material" percebido, apropriado, habitado e ressignificado. Tratar-se-ia daquelas "manifestações de amor" por um lugar específico que são condicionadas tanto pelas "coordenadas" históricas e culturais, quanto pela própria "experiência sócioespacial" dos indivíduos – o que ele chamou de *topofilia*:

> Topofilia adquire formas diversas e varia consideravelmente tanto em grau quanto em intensidade emocional. Descrever esses sentimentos é, pelo menos, um começo: a efemeridade do prazer visual; o prazer sensual do contato físico; o amor pelo lugar que nos é familiar, porque é o nosso lar ou porque representa o passado, ou porque desperta o orgulho da propriedade ou da criação, ou o regozijo das coisas simples por simples razões de saúde e vitalidade animal (TUAN, 2007, p. 333).

Entretanto, inversamente aos sentimentos positivos associados ao "lugar", existiria também aquilo que Edward Relph (1976) veio a chamar de "topofobia", o qual implicaria na sensação de rejeição, ou antipatia, em relação a um determinado "lugar". Tal sentimento de desprezo, repulsa ou hostilidade ao "lugar", muitas vezes pode estar baseado em uma experiência traumática, a eventos de violência ou medo, ou simplesmente podem refletir relações espacializadas de poder. Com isso, fica mais evidente agora também a importância da "ação intencional" dos indivíduos como um elemento que "sela" a transformação de um "espaço" em um "lugar". Na medida em que esse "espaço" é apropriado, habitado e, portanto, "preenchido" de inscrições simbólicas e sociais, é possível então inferir o nexo existente entre "lugar", sujeitos sociais, identidade e memória coletiva.

[101] "... al mismo tiempo, principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observan". – Original.

3.2.2 Espaço e poder

Sendo o "lugar" uma espécie de *simbolização* do espaço social, numa sociedade hierárquica, não há espaço que não seja também hierarquizado. Isto é, que não expresse distâncias sociais distorcidas e mais ou menos naturalizadas. É desse modo que certas diferenças que são fundamentalmente históricas surgem como "naturais" – como a ideia de uma "fronteira nacional", ou as "projeções espaciais" da diferença social entre os sexos na igreja, na escola, nos lugares públicos, etc. Falar sobre "espaço" e "poder", remete sobretudo a pensar em duas dimensões básicas e inter-relacionadas: o "plano físico" e o "plano social". Entre essas duas dimensões, há uma ligação íntima em que a "dimensão material" surge como uma "cristalização" do que acontece na "dimensão social" – ou seja, no plano simbólico. Assim como os indivíduos e as coisas ocupam um "lugar" no mundo físico, no "espaço social" os indivíduos também o fazem, de maneira que ocupam "certa posição", com uma "distância" entre eles – formando uma verdadeira "topografia social".

Segundo essa visão, uma mudança na "posição social" tenderia a resultar em mudanças na "localização espacial". Dessa forma, o "espaço habitado" (ou apropriado) funcionaria como uma espécie de "simbolização" espontânea do "espaço social". No entanto, a "tradução" do "espaço social" no "espaço físico", diferentemente do que se pode imaginar, possui um caráter nebuloso. Essa opacidade é sublinhada por Pierre Bourdieu (1999) quando ele se refere à maneira pela qual o espaço "naturaliza" os vários modos de dominação e de poder. É por isso que quando se refere ao "espaço", num sentido "material", Bourdieu prefere chamá-lo de "espaço social objetivado". Isso nos remete especialmente à "fixação", um dos elementos definidores do espaço proposto por Simmel. Como vimos anteriormente, o caráter de "fixação" exige que o componente espacial seja produzido, reproduzido e legitimado. Como suporte e âncora das relações sociais e da memória, a "fixação espacial" funciona como um "ponto de rotação", ao qual os indivíduos estão submetidos:

> Organizações grandes necessitam, como tais, de um centro espacial; é que elas não podem prescindir de um ordenamento superior e inferior, e quem dá as ordens têm, via de regra, de contar com um local de residência *fixo* para, por um lado, ter à mão seus subordinados, e para que, por outro lado, esses saibam onde encontrar o patrão em qualquer momento (SIMMEL, 2013, p.89, grifo nosso).

Isso significa que, o "poder" – não importa de que tipo – usa o "espaço", por um lado, como uma forma de se *corporificar*, ou tornar-se tangível, e, por outro, para conceder uma

"aura de duração" a algo que é, na realidade, uma construção sócio-histórica. Ele precisa não apenas da estabilidade, mas também de componentes que evocam nas pessoas a ideia de permanência, e o espaço é um elemento que, a partir de sua "fixidez" e sua "ancoragem", torna possível essa "imagem". Com efeito, a dominação política e social quase sempre se converte em um dispositivo "semântico-espacial". Instituições políticas e religiosas, por exemplo, constroem monumentos de vários tipos, como altares, palácios, templos, túmulos, estátuas, de modo a enquadrar, singularizar e dar transcendência histórica, sociopolítica e espiritual a figuras, personagens e eventos, procurando, assim, quebrar a sua "contingência temporal". Dessa maneira, o "espaço" não apenas se converteria em uma questão de "ética", mas, mais especialmente, numa questão de "estética" (SIMMEL, 2013).

Ainda de acordo com Bourdieu, existiria aqui uma estreita ligação entre o "espaço social", o "espaço físico" e o "espaço mental". Para ele, o mundo social é objetivado, introjetado e incorporado pelos atores sociais de muitas maneiras, de modo que o "espaço social" se manifesta não apenas no "espaço físico", mas também nos "dispositivos mentais" que os indivíduos constroem para compreender a realidade social. Essa proposição nos possibilita pensar, sobretudo, na relação estreita entre as fronteiras "cognitivas" e "geométricas". Tais dimensões apontam para uma qualidade chave do espaço como uma "estrutura analítica" no estudo da "prática cultural": o *sentimento* de pertencer ou não a um "espaço" e a sua espacialização em forma de subordinação, de exclusão e de participação.

Dessa maneira, em um sentido bourdieusiano, possuir "capital" supõe poder sobre o "espaço" e o "tempo". No entanto, Bourdieu observa que não basta ter "capital econômico" para que um ator social possa habitá-lo. É necessário também um "acervo de conhecimentos", que permite mobilizar, desdobrar e dominar um espaço específico. Em outras palavras, "habitar" e "possuir" um espaço requer também que os atores sociais conheçam as regras e códigos particulares do "lugar" em questão, e isso exige um certo "capital cultural". Caso contrário, o indivíduo corre o risco de ser *desalojado* ou não ser aceito. A relevância do capital possuído, portanto, não apenas reside no "*poder sobre o espaço*" que indivíduos ou grupos sociais podem manter, mas também no fato de que ele funciona como um "mecanismo" de distinção e "distância social" e "espacial" com os grupos sociais "indesejáveis".

De qualquer maneira, segundo Philip J. Ethington (2005) Bourdieu ainda precisaria ser "reespacializado" no sentido simmeliano, já que quando ele lida com o "espaço geométrico" e

o “espaço metafórico”, ele o faz de maneira separada: por um lado, o *habitus* apresentar-se-ia como um corpo estruturado de “práticas sociais”; e, por outro lado, a sua “topologia social” representaria um “espaço metaforizado” de posições sociais. Agentes e grupos de agentes seriam então definidos por sua posição relativa nesse espaço. Cada um deles está confinado a uma posição específica, ou classe de posições vizinhas. Entretanto, o que acontece se colocamos a “topografia social” de Bourdieu em locais históricos?

Num contexto de colonização, por exemplo, as chamadas leis de “limpeza de sangue”, que surgiram como um discurso religioso-colonizador, foram transformadas em ferramentas de “esquematização racial”, cujos princípios de geração, degeneração e regeneração dos padrões de reprodução colonial levariam ao surgimento gradual de um sistema de “classificação social” (MARTINEZ, 2000). Essa situação pode ser vista como um exemplo claro do desenvolvimento histórico de uma “topografia social”, no sentido de Bourdieu. Mas, como também é sabido, essas “ideologias raciais” foram igualmente inseridas na “dimensão geométrica”, com base na “segregação formal” nas cidades coloniais em conjunto com o desenvolvimento de uma “consciência racial”.

A “espacialização” da dominação social no contexto colonial foi também um aspecto abordado por Frantz Fanon. O psiquiatra martinicano descreveu em termos espaciais não apenas a administração colonial e suas contradições, mas também as lutas anticoloniais. Especificamente no que diz respeito às lutas de libertação nacional, Fanon (1968) descreve tal movimento sobretudo como uma “reivindicação à cidade” e como uma prática de “reapropriação” e transformação do “espaço colonial”. Com efeito, a verdadeira libertação representava estratégias contra-hegemônicas para a autodeterminação democrática, e isso repousava sobre uma aliança eminentemente “sócioespacial” que não reproduzisse os “arranjos espaciais” coloniais. O que Fanon antecipava aqui era o modernismo urbano neocolonial que significou o isolamento “socioespacial” da burguesia nacional africana – tema explorado em muitos filmes do cineasta Ousmane Sembène, notadamente em “*Borom Sarret*” (1963), “*Xala*” (1975) e “*Faat Kiné*” (2000).

Especificamente nesse contexto, a produção colonial de homogeneização/separação dos colonizados era tanto espacial (demarcatória) quanto temporal (linear e repetitiva). Isso significava que o “tempo” e o “espaço” coloniais tinham um impacto profundo nos “mundos imaginários” e nas “experiências corporais” dos colonizados. Por exemplo, a racialização do espaço cotidiano das cidades nas colônias tornava difícil o “alívio do anonimato”

proporcionado pela cidade moderna (como mencionado acima), pois os colonizados eram reduzidos a sua "aparência física" e isso apenas foi possível *colocando* os "corpos negros" em um "lugar". Como assevera Nigel Gibson (2003, p.133), essa forma de "objetivação" tornava impossível escapar do "confinamento corporal" e negava, ao mesmo tempo, a possibilidade de liberdade – isto é, uma relação espacial recíproca entre o "corpo" e o "mundo".

Desse modo, uma "ação revolucionária" em tal contexto implicava necessariamente a transformação do "espaço urbano" em todas as suas dimensões, pois era nesse espaço que se articulava a "vida cotidiana" e as "formações sociais" como um todo. Portanto, somente uma organização de libertação nacional que abrangesse a divisão colonialmente administrada do "espaço" poderia superar a "ontologia social da cidade colonial" (TURNER, 1996, p. 135). De fato, segundo Fanon, a descolonização deveria ser considerada em um duplo sentido: 1) de libertação política e 2) de transformações micrológicas da vida cotidiana. Visto que, como sustenta Stefan Kipfer (2007, p.718, tradução nossa):

> No trabalho de Fanon, o espaço colonial era um produto concebido pelos planejadores coloniais orientados a dominar, homogeneizar e excluir. Ao mesmo tempo, o espaço abstrato colonial integrava os colonizados ao espaço abstrato colonial através de práticas espaciais cotidianas e de experiências afetivas e corporais. Essas práticas e experiências foram paradoxalmente moldadas por um processo dual e profundamente marcado pela distinção de gênero na homogeneização e serialização (de sujeitos coloniais racializados) e separação e confinamento (desses mesmos sujeitos, que são segregados no espaço não-europeu e na vida doméstica). Por sua vez, o espaço abstrato colonial está repleto de contradições peculiares, como a corrosão da família e do campesinato patriarcal sob a pressão da migração urbana rural e as estratégias de "desvelar" o espaço doméstico[102].

As análises de Fanon então sugerem que a hegemonia do colonialismo era predicada em processos de "separação espacial" que existiam como "segregação" nas cidades coloniais e nas formas de demarcar a cidade e o campo através da administração colonial. O grau em que o racismo colonial era organizado espacialmente tornar-se-ia ainda mais evidente em suas

[102] "In Fanon's work, colonial space was a conceived product of colonial planners oriented to dominate, homogenize, and exclude. At the same time, colonial abstract space integrated the colonized into colonial abstract space through daily spatial practices and affective, bodily spatial experiences. These practices and experiences were paradoxically shaped by a dual, profoundly gendered process of homogenization and serialization (of racialized colonial subjects) and separation and confinement (of those same subjects, who are segregated in non-European space and domestic life). In turn, colonial abstract space is full of peculiar contradictions such as the corrosion of the patriarchal family and peasantry under the pressure of rural ^urban migration and strategies of `unveiling' domestic space". – Original.

análises históricas e geográficas, como fica explícito nessa passagem de "*Os condenados da terra*":

> O mundo colonial é um mundo dividido em compartimentos. Sem dúvida é supérfluo, no plano da descrição, lembrar a existência de cidades indígenas e cidades europeias, de escolas para indígenas e escolas para europeus, como é supérfluo lembrar o *apartheid* na África do Sul. Entretanto, se penetrarmos na intimidade desta divisão, obteremos pelo menos o benefício de pôr em evidência algumas linhas de força que ela comporta. Este enfoque do mundo colonial, de seu arranjo, de sua configuração geográfica, vai permitir-nos delimitar as arestas a partir das quais se há de reorganizar a sociedade descolonizada. O mundo colonizado é um mundo cindido em dois. A linha divisória, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia. Nas colônias o interlocutor legal e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o gendarme ou o soldado (FANON, 1968, p.27-28).

Logo, reapropriar-se temporariamente das ruas urbanas, segundo Fanon, significava não apenas confrontar a "cidade europeia" e as restrições espaciais da "cidade nativa", mas também superar o considerável número de "tabus" pelas formas de confinamento peculiarmente racializadas da cidade colonial. A liberdade, por exemplo, adquirida por andar não "ao longo das paredes", mas "no meio da calçada", pressupunha uma transformação da relação entre o "corpo" e toda uma "ordem social" (SEKYI-OTU, 1996). Com isso, Fanon sugere que a medida manifesta da "exploração colonial", o índice palpável de seu "caráter totalitário", deveria ser encontrada não primariamente na taxa de "*mais-valia*" da exploração econômica, mas na magnitude do abismo "físico" e "metafísico" que dividia o colonizador e o colonizado.

Esse abismo de que fala Fanon foi explorado de maneira fecunda no filme "*A Batalha de Argel*" ["La Battaglia di Algeri"] (1966) de Gillo Pontecorvo. A guerra de independência da Argélia durou cerca de oito anos, de 1954 a 1962, e nesse período, 20 mil franceses foram mortos, enquanto que um milhão e meio de argelinos perderiam suas vidas. Um dos pontos importantes do filme é que ele oferece um contraste aos filmes colonialistas ambientados no Norte da África, nos quais os árabes formavam, quase sempre, um complemento cenográfico passivo, um elemento exótico da narrativa e do espaço, em que o colonizador era apresentado como o "senhor da história", enquanto que os "colonizados", quase sempre surgiam como figuras torpes, ou tão somente como um pano de fundo acrítico do "dinamismo colonial". Diferentemente, o filme de Pontecorvo parece traduzir "visualmente" as ideias de Fanon, apresentando um espaço urbano socialmente cindido (cidade francesa *vs* casbah), cuja linha divisória entre esses "dois mundos" era formada por arames farpados e postos policiais.

Assim, ao inverter as antigas focalizações – utilizando-se do mecanismo de "identificação" em favor do colonizado – a luta argelina é apresentada como um "exemplo inspirador".

Na narrativa fílmica, o personagem principal do filme torna-se um personagem coletivo, isto é, o próprio "povo colonizado". Os inimigos – os franceses colonizadores – são apresentados como simples seguidores de ordens, como representantes da racionalidade de um sistema, da lógica inerente ao colonialismo. O filme então endossa a revolta violenta da Frente de Libertação Nacional como uma resposta legítima e necessária à opressão, ou uma "contraviolência", remetendo a Fanon. Dessa forma, a contextualização histórica e os mecanismos formais do filme causam um "curto-circuito" na rejeição reflexiva "natural" ao "terrorismo" dos colonizados.

As mulheres também cumprem um papel decisivo no filme, ao participar, ao lado "público", da luta de libertação. Efetivamente, as mulheres atravessavam os "controles" cada vez mais apertados entre a "cidade europeia" e a "casbah" (a "cidade nativa" do centro de Argel) para realizar missões de espionagem, abastecimento ou bombardeio. Porém, isso exigia que elas deixassem o véu em casa, a fim de passar mais facilmente por esses controles e "parecer-se" como uma mulher européia. Aqui é interessante notar que, sob o regime colonial, a mulher sofre duas vezes do confinamento espacial (pelo patriarcado e pela homogeneização do espaço colonial). Desse modo, o papel das "mulheres revolucionárias" na reapropriação do espaço urbano na "estruturação do filme" sugere que elas apresentavam "objetivos duplos" de libertação: a libertação delas próprias (do espaço doméstico) e a libertação nacional.

Figura 5: Transgredindo fronteiras. Filme: "**La Battaglia di Algeri**" (1966) de Gillo Pontecorvo.

Dada as recentes controvérsias sobre o uso do véu na França, o que está fortemente entrelaçado a uma história especificamente urbana do manejo dos "subúrbios" parisienses (os

chamados *banlieue*) como locais de "desregramento" e "desrespeito" à população imigrante (em sua maioria provenientes das ex-colônias francesas), as reflexões urbanas de Fanon tornam-se de extrema relevância – dedicarei mais linhas sobre isso mais à frente. No contexto atual, a colonização da vida cotidiana significa considerar as várias maneiras pelas quais a prática do colonialismo sobreviveu à sua história. Com o declínio do regime colonial, as ex-metrópoles coloniais parecem hoje se voltar para uma forma de "colonialismo interior", onde técnicas racionais administrativas desenvolvidas nas ex-colônias durante o período colonial são usadas lado a lado com inovações tecnológicas no controle dos corpos dos "indesejados" – lê-se, dos "imigrantes", dos "estranhos", dos "falsos nacionais", como a extrema-direita europeia gosta de classificá-los em seus discursos. Nesse sentido, o "espaço", apresenta-se sempre *corporificado* e experienciado *fenomenologicamente*. Como a socióloga Martina Löw argumenta, "é através do espaço encarnado que o global é integrado nos espaços inscritos da vida cotidiana onde o apego, a emoção e a moralidade entram em jogo" (LÖW, 2009, p. 22, tradução nossa)[103].

3.3 A (DES)ORDEM E A (IM)PUREZA DO "ESTADO-NAÇÃO" CONTEMPORÂNEO

> "ao galo que canta de noite, há que torcer-lhe o pescoço. Assim não viverá o tempo suficiente para pôr em causa a definição de galo, ave que canta ao amanhecer" (DOUGLAS, 1991, p. 33).

No dia 15 de Março de 2019 (já após a finalização desta tese), um ataque à três mesquitas na Nova Zelândia deixou escancarado, uma vez mais, um de nossos grandes problemas contemporâneos: o "perigo" que a migração tem simbolizado para os discursos de "pureza" do nacionalismo étnico. O massacre cometido por um jovem neozelandês de 28 anos, que deixou pelo menos 49 pessoas mortas, e mais 20 feridas, diz muito sobre o nosso tempo em dois aspectos: 1) um medo exacerbado do "outro" como um elemento considerado "poluidor" de um suposto "espaço homogêneo" da nação; e 2) a barreira cada vez mais tênue entre o que consideramos "real" e "virtual", haja vista que todo o massacre foi efetuado e transmitido ao vivo pelo Facebook. Em sua conta no Twitter, o assassino se proclamava "um homem branco comum, de uma família normal" que, segundo ele, decidiu "defender uma

[103] "it is through embodied space that the global is integrated into the inscribed spaces of everyday life where attachment, emotion, and morality come into play". – Original.

posição para garantir o futuro de seu 'povo'". Além disso, o seu texto também qualificava os imigrantes como "um grupo de invasores" que "querem ocupar as terras de meu povo e nos substituir etnicamente"[104]. O "conteúdo", como se sabe, é antigo, mas, em nossos dias, ele tem sido *materializado* em novas "formas". Não poderia deixar de fazer uma remissão a esse trágico acontecimento, pois, no fundo, ele está diretamente ligado às contradições atuais que busquei expor, ainda que de maneira breve, nesta seção.

No desenvolvimento de teorias ligadas ao espaço, e, em especial, daquelas que o tomam como um *processo relacional*, deparamo-nos então com o problema da teorização e compreensão empírica das "fronteiras", nos termos de uma "socioespacialidade" (FULLER e LÖW. 2017). Muito embora o que entendemos por "espaço" seja considerado dinâmico, ou seja, produzido e gerado por meio de nossas "*práticas significativas*", individuais e coletivas, as "fronteiras" – baseadas numa ideia de "pureza" – existem e são, cada dia mais, defendidas e levantadas em muitos Estados-nações contemporâneos. De fato, em 1990, segundo Reece Jones (2016), vinte países tinham muros ou cercas em suas fronteiras; no início de 2016, esse número subiu para quase setenta. O efeito desse tipo de "política de proteção", como chamam seus porta-vozes, não é outro senão produzir, ou exacerbar, os próprios problemas que pretende resolver. Isto é, forçando a população migrante a tomar rotas mais perigosas (através do Mediterrâneo para a Europa em barcos impróprios, em apertados contêineres, encravados dentro dos compartimentos de motores, ou enfiados nos troncos de carros), com uma dependência cada vez maior de traficantes de pessoas, o que, por sua vez, encoraja os Estados a reprimi-los ainda mais (TRILLING, 2018).

Como vimos acima, Simmel acreditava que a "fronteira" era um "fato sociológico" que assumia a sua forma *espacialmente*, e não o contrário. Sendo assim, a "fronteira" cumpriria uma função fundamental: tornar a vida significativa e localizável – fornecendo uma "direção" e uma "ordem" àqueles que habitam os seus limites. Porém, ao mesmo tempo que a "fronteira" nos "localiza", fornecendo-nos o sentimento de "*pertencer a*" algum lugar, ela também implica um "fora de lugar", estabelecendo, com isso, diferenças entre "nós" e "eles", entre "aqui" e "lá". As consequências desse tipo de diferenciação baseada em "linhas divisórias" – como verdadeiras "linhas higiênicas" – podem ser múltiplas: desde estruturar a

[104] Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-47586983?ocid=socialflow_facebook

concessão e a negação de acesso a um determinado "espaço", até o fortalecimento de processos políticos e econômicos de expulsões locais (SASSEN, 2014).

Nesses termos, a fronteira surge historicamente não apenas como uma prática comum de "governar o espaço", mas sobretudo, e com maior relevância, como "um dispositivo para inclusão e exclusão de pessoas, bem como uma tecnologia que molda formas de *estados de ser* e *mentalidade*" (LEPPÄNEN, 2017, p.137, tradução e grifo nossos)[105]. Isso significa que o "espaço", como viemos explicando até aqui, carrega um sentido "real" e "imaginário". Isto é, "liga o mental e o cultural, o social e o histórico" (LEFEBVRE, 2003, p. 209, tradução nossa)[106]. E no que diz respeito à formação do Estado-nação moderno, o modelo de "espaço-território", no qual se baseia, tende quase sempre a "homogeneizar" (por meio da violência física ou simbólica) tudo aquilo que está *dentro* desse "território". Nesse sentido, o "nacionalismo moderno" nasce alimentado pela ideia de que,

> O "mundo perfeito" seria um que permanecesse para sempre idêntico a si mesmo, um mundo em que a sabedoria hoje aprendida permaneceria sábia amanhã e depois de amanhã, e em que as habilidades adquiridas pela vida conservariam sua utilidade para sempre [...] um mundo transparente – em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava no caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada "fora do lugar"; um mundo sem "sujeira"; um mundo sem estranhos (BAUMAN, 1998, p.21).

De fato, o "Estado-nação" surgiu e se mantém como "uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana" (ANDERSON, 2008, p. 32). Ao falar de "imaginação", Benedict Anderson queria com isso mostrar que a "consciência nacional" é compartilhada e vivenciada enquanto "comunidade de sentimento" que estabelece *vínculos imaginários* que formam memórias de acontecimentos, e "destinos políticos comuns" de um "povo" que habita um mesmo "território" – limitado e fixo – com seus "pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis oficiais" (SAID, 2003, p.48). Com efeito, em seu estudo sobre a "origem do nacionalismo", Anderson chega à conclusão de que aquilo a que chamamos "nação" existe apenas em razão de uma ideia e imaginário de "simultaneidade" – fruto de um "sentimento", compartilhado por muitos, de pertencer "ao mesmo espaço". Desse modo, a concepção moderna de "Estado-nação" nasce dependente de

[105] "a device for inclusion and exclusion of people, as well as a technology that shapes ways of states of being and mentality". – Original.
[106] "links the mental and the cultural, the social and the historical". – Original.

ideologias e práticas de fronteiras bem definidas, representada em um ideal de organização "compacta" e "isomórfica" do território, e, mais especialmente, de um "território de pureza" – a visão de que cada coisa se acha ordenado em seu "devido lugar".

Contudo, à medida que o mundo se globaliza em termos de economia, comércio e investimento, as fronteiras são abertas mais facilmente para um fluxo livre de bens, produtos, e, também, de contigentes humanos. A cultura e a comunicação tornam-se cada vez mais desterritorializadas e transnacionais. As "diferenças" se amontoam umas sobre as outras, e se tornam objetos de disputa. Assim, essa condição sócio-cultural contemporânea inevitavelmente "cria uma ruptura entre a política da nação e a condição humana dentro das nações" (GEORGIOU, 2010, p.25, tradução nossa)[107], porque se cada "esquema de pureza" (o "nós") gera sua própria "sujeira" (o "eles"), ou seja, seus próprios "estranhos", estes, agora, tornam-se tão resistentes à sua "fixação" (como "agentes poluidores") quanto ao próprio "espaço social" que estão inseridos. Como afirmava Abdelmalek Sayad (1998, p.274): "o imigrante põe em 'risco' a ordem nacional forçando pensar o que é impensável, a pensar o que não deve ser pensado ou o que não deve ser pensado para poder existir".

Com efeito, a "liberdade de fluxos" de bens, de pessoas e de imagens nas últimas décadas não se torna, por definição, libertadora, mas, mais especialmente, um elemento de *transgressão*, visto que se choca com os poderes restritivos do "físico" e do "nacional" – ou seja, com a "pureza" e com a "ordem" de um mundo que se reivindica "estável" e "previsível". Como Ulrich Beck argumenta, a consequência da migração ao longo do tempo tem representado a transformação dos "espaços experienciais do estado-nação *a partir de dentro*" (BECK, 2006, p.101)[108]. Entretanto, diante do "perigo" da "contaminação", a "pureza" se eleva cada dia com mais força. Pois, como assinalou Mary Douglas (1991, p.31), "o nosso comportamento face à poluição consiste em condenar qualquer objeto ou qualquer ideia susceptível de lançar confusão ou de contradizer as nossas preciosas classificações". Erguer fronteiras surge, portanto, como uma "forma de defesa" contra aqueles "agentes" que, no fundo, pode vir a ameaçar a nossa "segurança ontológica". Assim, deparamo-nos com a crise do Estado-nação contemporâneo, refletida na distância cada vez maior entre a "soberania territorial" ligada ao Estado e aquilo que nomeamos correntemente de "nação".

[107] "creates a rupture between the politics of the nation and the human condition within nations". – Original.

[108] "the experiential spaces of the nation-state from within". – Original.

Esse conflito foi explorado por Arjun Appadurai (1997) nos termos de uma "ordem disjuntiva" da nova economia cultural global que tem criado vários "espaços heterogêneos" no interior dos Estados soberanos. Nesse esquema, o mundo contemporâneo *interconectado* relacionar-se-ia mais com aquilo que o teórico indiano chamou de "panoramas", ou "*paisagens*", do que com uma "zona geográfica" *estável.* Desse modo, ele identifica cinco dimensões do fluxo cultural global nos dias atuais, as quais chama: "**Etnopaisagem**", que diria respeito ao "movimento humano", às pessoas que constituem o mundo em transformação (turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores estrangeiros, etc.); "**Tecnopaisagem**", à fluidez tecnológica e de mão de obra para além das fronteiras; "**Finançopaisagem**", às relações complexas entre o fluxo de dinheiro, na distribuição do capital global, sendo o panorama mais misterioso, mais rápido e mais difícil de ser acompanhado; "**Midiapaisagem**", à distribuição de capacidades eletrônicas de produzir e disseminar informações e um repertório de imagens e narrativas sobre o mundo; e "**Ideopaisagem**", aos conjuntos complexos de metáforas, ideias e imagens concatenadas por meio das quais as pessoas levam a sua vida.

Segundo essa classificação, as pessoas, a maquinaria, o dinheiro, as imagens e as ideias atualmente seguiriam cada vez mais rumos espaciais "*não-isomórficos*". Estaríamos, de acordo com este autor, vivenciando uma verdadeira ordem "transnacional", em que as "novas cartografias emergentes" não exigiriam mais reivindicações baseadas necessariamente em um "território", mas, ao contrário, envolveriam "mapas de fidelidade" que atravessam cada vez mais as fronteiras entre os Estados. Assim, a ideia de "terra" – os "filhos da terra" – seria uma questão agora de "discurso de pertencimento espacial", enquanto que o "território", no sentido jurídico-político, associar-se-ia à "integridade", à "vigilância" e ao "policiamento" por parte do Estado. Em certa medida, isso representaria a variedade de "formações espaciais" que podem não ter muita relação com a "representação" que os Estados soberanos constroem sobre si próprios. Contudo, o momento crítico dessa nova "economia cultural global" surge quando a relação entre as "etnopaisagens" (movimentação humana), as "tecnopaisagens" (fluxo tecnológico) e as "finançopaisagens" (transferências financeiras) torna-se profundamente *disjuntiva*. Isto é, criando, por um lado, "espaços promíscuos" de livre-comércio e turismo, onde as ditas *disciplinas nacionais* costumam ser "afrouxadas". E, por outro lado, fortalecendo os "espaços de segurança nacional" (de reprodução ideológica), que

podem ser cada vez mais culturalmente marcados, considerados “nativos” e “autênticos” (APPADURAI, 1997, p.38).

Porém, se à primeira vista, a crise dos Estados contemporâneos parece estar relacionada apenas à pluralidade étnica crescente – resultado inevitável do fluxo de populações –, ao observarmos mais atentamente, “o problema não é o pluralismo étnico e cultural em si, mas a tensão entre o pluralismo de diáspora e a estabilidade territorial do projeto do Estado-nação moderno” (APPADURAI, 1997, p.45). Quer dizer, a “pluralidade étnica” parece provocar uma violação da *sensação de isomorfismo* entre “território” e “identidade nacional” na qual se baseia o Estado-nação moderno. Com isso, Appadurai acredita que o pluralismo das comunidades diaspóricas contribuiria, acima de tudo, para expor e intensificar a distância entre o poder do Estado de regular as fronteiras e a ficção da “singularidade étnica” na qual a maioria dos Estados-nações se apoia.

Em outras palavras, dado que Estados, territórios e idéias de singularidade étnica nacional são sempre *co-produções* históricas, o pluralismo promovido pelas comunidades diaspóricas tenderia a *embaraçar* todas as “narrativas” que buscam naturalizar tais histórias. Com efeito, a relação entre “Estados” e “nações” dar-se-ia, nesse sentido, de maneira desigual e baseada em diferentes estratégias de dominação: “enquanto as nações (ou, mais precisamente, os grupos com ideias em torno da nacionalidade) procuram conquistar ou cooptar os Estados e o poder estatal, os Estados, por sua vez, buscam conquistar e monopolizar as ideias em torno da nacionalidade” (APPADURAI, 1994, p.320). O ponto culminante dessa “batalha da imaginação” entre “Estado” e “nação”, seria o processo da cultura global atual como o produto da controvérsia infinitamente variada da “igualdade” e da “diferença” numa cena caracterizada pelas disjunções entre as diferentes espécies de fluxos globais e as *paisagens* incertas criadas através destas disjunções.

Para Paul Gilroy (2001), numa um tanto semelhante, a comunidade diaspórica também romperia uma sequência dos laços explicativos entre “lugar”, “posição” e “consciência”, contrapondo-se ao poder do “território” em querer determinar as “identidades”. Pois, ao ocupar o “lugar da fronteira”, ou um “espaço de questionamento” desses *discursos de poder* do Estado, o sujeito diaspórico seria capaz de articular novos valores culturais, proporcionando a emersão do que antes estava em detrimento de um conceito totalizante ou hegemônico, no caso aqui tratado como os valores de um “território de pureza” e seus “espaços homogeneizantes”. Sendo assim, Gilroy remete ao sentimento de

"desterritorialização da cultura" em oposição à ideia de uma "cultura territorial fechada" e "codificada no corpo":

> Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem (GILROY, 2001, p.25).

Assim como Appadurai, ele repudiava a ideia de uma identidade enraizada em um território, supostamente "autêntica", "natural" e "estável", como veiculada pelo pensamento nacionalista. Para Gilroy, no entanto, a rede de comunicação transnacional tem criado uma "nova topografia" de lealdade e identidade que desconsidera as estruturas e os pressupostos do Estado-nação, redefinindo, com isso, as formas de ligação e identificação no tempo e no espaço. É por essa razão, por exemplo, que a análise da história política e cultural negra no Ocidente requereria uma maior atenção à complexa mistura entre ideias e sistemas filosóficos e culturais europeus e africanos. A "mistura", ou a "contaminação", nesse sentido, não deveria ser interpretada como "perda de pureza", e sim como um princípio de crescimento que ajudou a formar o mundo moderno. Na verdade, Gilroy toma como pressuposto a ideia de que "o terror racial não é meramente compatível com a racionalidade ocidental, mas, voluntariamente cúmplice dela" (GILROY, 2001, p.127). Com efeito, se há um desejo de *fixidez* e limites da alteridade como uma forma de "proteger as identidades" das mudanças e influências do fluxo do mundo exterior, essa atitude negaria o fato de que o "outro" – a "sujeira" – já está dentro. Mas não apenas isso. Gilroy quer dizer que quem sempre constituiu esse "lugar do Eu" foram as influências desses "outros" mundos – como veremos melhor mais adiante.

Desse modo, o problema não é simplesmente a "individualidade" da nação em oposição à alteridade de outras nações. Como chamou atenção Homi Bhabha (1998), estamos agora diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua própria população. Alienados de sua eterna "autogeração", os Estações-nações contemporâneos tornaram-se "um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural" (BHABHA, 1998, p. 209–210). Com efeito, das margens da modernidade, nos extremos insuperáveis do *contar* as suas histórias, encontramos a questão da "diferença cultural" como a perplexidade de viver, e, ao mesmo tempo, *escrever* a "nação" – esses grupos resistindo a serem colocados dentro de um

discurso uníssono, tornando-se eles próprios "fronteiras móveis", que aliena constantemente as fronteiras da nação moderna.

3.3.1 O "lugar" da imaginação na migração

Essas ideias nos possibilitam entender o processo migratório contemporâneo em sua verdadeira complexidade, abordando, por outro lado, também os "gatilhos" que levam as pessoas a deixarem seus países de origem, sem nos conduzir, com isso, "à noção de que a essência de uma definição de migrante é alguém que é pobre, desenraizado, marginal e desesperado [e, portanto,] socialmente inferiores aos membros das sociedades de acolhimento com as quais interagem" (KING, 2002, p.89, tradução nossa)[109]. Ao considerar a existência de uma interação complexa entre consumo, mobilidade, localização e identificação, Appadurai vai afirmar que, por exemplo, em termos de cinema, a circulação de filmes, especialmente em nossa era digital e de acesso fácil às diversas plataformas de compartilhamento de dados, moldaria em grande parte a migração contemporânea. As pessoas, segundo ele, *imaginariam* os seus movimentos de acordo com a forma como percebem o mundo e como querem se situar nas esferas diaspóricas de um mundo que está constantemente em movimento, e a "mídiapaisagem" cumpriria um papel importante nesse processo. Ou seja, o estímulo para "partir" ou para "retornar" seria profundamente afetado por um "imaginário" mediado por imagens, roteiros e narrativas que transcendem a "*localidade*" – como estrutura de sentimento e expressão material de vivência da "co-presença" –, e que contribuem cada vez mais para a produção de "*translocalidades*" – isto é, "zonas de fronteiras" que representam espaços de complexa circulação de pessoas, mercadorias, imagens e "imaginações".

A produção dessas "translocalidades" pode ser associada a uma crescente "imaginação transnacional" que, de acordo com Appadurai, poderia ser mediada por "tecnopaisagens" em que, por exemplo, a produção de tecnologia sofisticada, ao atravessar fronteiras (BMW, Mercedes-Benz, Apple, entre outras marcas, sempre associadas à alta qualidade, ao alto valor e ao alto preço), inevitavelmente, acaba sendo associada à região em que foi produzida (América do norte, Europa, etc.). Sendo assim, carros e aparelhos tecnológicos tornar-se-iam, ao mesmo tempo, um símbolo de riqueza e de oportunidade que seria, supostamente, mais

[109] "to the notion that the essence of a definition of a migrant is someone who is poor, uprooted, marginal and desperate… and therefore somehow socially inferior to the members of the host societies with whom they interact". – Original.

facilmente acessível no Norte global (“lá esses artigos são bem mais baratos”, “o salário é bem maior que aqui”, “pode-se ter uma vida melhor”, etc.) – como em muitos filmes que mostram carros e casas de luxo em bairros planejados, transmitindo a impressão de que a maioria das pessoas nesses países realmente vivem uma vida baseada no prazer e no bem-estar que esses lugares oferecem.

No que diz respeito à “finançopaisagem”, a imaginação da migração e o desejo de partir estaria associada, em certo grau, aos impactos causados pelo retorno de remessas de dinheiro à comunidade de origem. O Estado-nação “alvo” tornar-se-ia então um “lugar imaginado” que poderia potencialmente “alimentar” todo um grupo social que ficou para trás, mas que conta com a ajuda daqueles que decidiram ir em busca de melhores condições de vida em lugares mais prósperos. Entretanto, muitas vezes, a incapacidade de alguns imigrantes em situação irregular para conseguirem rapidamente um trabalho e, com isso, obterem dinheiro suficiente para apoiarem substancialmente aqueles que ficaram à sua espera, em sua comunidade de origem, pode levá-los a estadias verdadeiramente prolongadas nos países para os quais migraram, e trabalham.

Com efeito, todas essas “paisagens” descreveriam as representações baseadas em imagens, narrativas de lugares, e eventos, que o indivíduo transformaria em uma “*realidade imaginada*”, e que se aplicaria à sua própria vida e à vida de sua comunidade. Esses roteiros, no sentido exposto pelo autor, ajudariam efetivamente a constituir “protonarrativas” de *vidas possíveis*, ou “fantasias” que podem se tornar prolegômenos ao desejo de aquisição e movimento. Ao mesmo tempo em que, em alguns casos, o “retorno” pode representar uma quebra de sonhos e a revisão dessas imaginações. Até mesmo a morte de “personagens cinematográficos” faria o “inventário da pátria” e a sua relação com a morte desse personagem, porque esse fato reforçaria, em tese, o efeito do “desenraizamento”.

Sendo assim, cartas, fotos, remessas de dinheiro e notícias de oportunidades criariam uma “*memória da migração*”, à medida que também moldam o “imaginário coletivo” de um Norte próspero e acessível (porque as pessoas que eles conhecem chegaram lá!). Por outro lado, a ausência de notícias e a falta de cartas ou outras formas de correspondência e contato para preencher a lacuna da ausência e da distância também criariam “imaginações”. Ou seja,

alguém que "desaparece" é muito mais provável que seja imaginado como alguém "bem sucedido" que como alguém "morto"[110].

Essa perspectiva é interessante porque nos leva a reconsiderar as novas formas de "*conexões*" no mundo contemporâneo que extrapolam cada vez mais a lógica da "copresença" e do "território". E, em especial, porque nos possibilita pensar sobre a ligação intrigante entre a flutuação de um país ou região para outro, e a construção de "imaginários cinematográficos" sobre esses "deslocamentos". Normalmente, acredita-se que as "comunidades virtuais" não têm a substância das "comunidades reais", pois fornecem apenas uma "vida na tela" (TURKLE, 1996). Assim, enquanto aquilo que chamamos de "vida real" é comumente vista como duradoura, construída face-a-face, através de conexões comunitárias reais, o "mundo virtual" da televisão, dos filmes, da internet, seria composto de conexões frágeis e efêmeras. No entanto, Urry e Grieco (2011, p.4-5) discordam dessa dicotomia por três razões: 1) porque as relações sociais não seriam *fixas* ou localizadas apenas em um "lugar", mas seriam constituídas por várias "*entidades circulantes*": objetos, pessoas e imagens que carregam *conexões* entre vários "espaços"; 2) porque essas "conexões" muitas vezes envolvem movimentos realmente extensos no espaço; e 3) porque existiriam diferentes *mobilidades* que formam e reformam a vida social: a *viagem corpórea* das pessoas por conta de trabalho, lazer ou fuga; a *movimentação física de objetos* (comida, mercadorias, presentes...); as *viagens imaginativas* através dos filmes (construindo e reconstruindo visões sobre lugares); as *viagens virtuais* em tempo real via internet, transcendendo distâncias geográficas e sociais; as *viagens comunicativas* através de mensagens, cartas, e-mails, ligações telefônicas, entre outras.

Essa perspectiva de pensar em "mobilidade", em vez de "migração", sugere que o *movimento* é algo que não é apenas experimentado pelos "migrantes", mas que faz parte da *condição humana* no mundo social contemporâneo. Isso significa que, em última análise, haveria muitas maneiras de reafirmar a "comunidade" por meio do movimento, e isso não residiria necessariamente no "movimento real" ou na "proximidade física", porque "os lugares também estão sempre interconectados, além das fronteiras, em muitos outros lugares,

[110] A ironia dessa relação entre "etnopaisagem" e "midiapaisagem" é que, ao mesmo tempo em que as imagens mais convincentes dos Estados-nação ocidentais são produzidas no âmbito local, e distribuídas internacionalmente, promovendo sua imagem para o restante do mundo, é esse mesmo Estado-nação quem restringe a imigração de pessoas que procuram os "lugares imaginários" moldados por seus produtos.

através de viagens e viagens imaginadas" (URRY, 2004, p.29, tradução nossa)[111]. Sendo assim, podemos pensar, por exemplo, na formação de novas comunidades ancoradas em um "senso de lugar" que é "extrovertido", ou seja, que inclui conexões com o mundo mais amplo, integrando tanto o global quanto o local num "circuito comunicativo" – não como pontos opostos, nem como causa e efeito, mas como elementos *coexistentes*. Sendo assim, muitos autores irão ressaltar a conexão entre a questão da migração (ou da mobilidade) no "mundo real" e a possibilidade de viajar no "imaginário" por meio dos diferentes meios que temos à nossa disposição. Como defendeu Hamid Naficy,

> Enquanto os meios de transporte geralmente nos levam para outras terras, os meios de comunicação nos reconectam a lugares e tempos anteriores, nos conectam a novos lugares e tempos, e nos ajudam a repensar novas possibilidades (NAFICY, 2007, p. xiv, tradução nossa)[112].

Se muitas das nossas diferenças tradicionalmente percebidas foram apoiadas pela divisão de pessoas em "mundos experienciais" muito distantes, e a separação física de pessoas em situações diversas (ou conjuntos diferentes de situações) fomentou "visões de mundo distintas" – permitindo distinções nítidas entre os comportamentos –, essas distinções, por sua vez, também foram apoiadas pelo isolamento de diferentes pessoas em diferentes "lugares", o que levou a diferentes identidades sociais baseadas nas experiências específicas e limitadas disponíveis em determinados locais. Entretanto, ao trazer muitos "tipos diferentes de pessoas" para o mesmo "espaço", as mídias eletrônicas e visuais (lê-se: internet, telefone, televisão, cinema, etc) fomentaram um enfraquecimento de muitos papéis sociais anteriormente distintos. Desse modo, o "mundo virtual" nos afeta hoje não principalmente através de seu "conteúdo", mas, mais especialmente, mudando a "geografia situacional" da vida social.

Isso é levado em consideração por Sandra Ponzanesi e Koen Leurs (2014, p.3, tradução nossa) quando criam o termo "*travessias digitais*", para explicar até que ponto o uso das tecnologias digitais hoje "possibilita a manutenção de novas formas de diáspora e redes, que operam dentro e fora da Europa, tornando as questões de etnia, nacionalidade, raça e

[111] "places are also always interconnected, beyond boundaries, to many other places through both travel and imagined travel". – Original.
[112] "While the means of transportation generally take us away to other lands, the communication media reconnect us to earlier places and times, connect us to new places and times, and help us re-imagine new possibilities". – Original.

classe não obsoletas, mas transformadas"[113]. A tecnologia, para estes autores, seria hoje acoplada a uma "realidade material" contínua da vida cotidiana, comum e extraordinária, ao tornar a conexão entre o "mundo off-line" e o "mundo online" não desarticulada e separada, mas *interligados* em práticas e eventos cotidianos. Isso criaria uma espécie de *continuum* entre experiências de vida *digitalizadas* e a *rematerialização*, e incorporação, dessas tecnologias na "realidade social" – guiando nossa percepção de lugares, espaços familiares e espaços desconhecidos.

Porém, sem repercutir noções ingênuas de "conectividade" que conduz à ideia utópica de "ausência de fronteiras", os autores igualmente reconhecem as *dissimetrias* e as *tensões* produzidas pela onipresença da "conectividade digital" no mundo atual. Para eles, a tecnologia não seria "neutra", sem "gênero", nem seria ela "pós-racial". Pelo contrário, a novas tecnologias digitais expressariam, tal como no "mundo real", estruturas globais de desigualdade, na medida em que gênero, geografia, raça, renda e uma série de outros fatores sociais e econômicos desempenham um papel importante em *como* a informação é produzida e reproduzida. Isso refleteria, portanto, novas "*hierarquias on-line*" que, quando analisadas com atenção, parecem, de fato, perpetuar uma "dinâmica colonial" no âmbito tecnológico. Dessa forma, haveria, de acordo com eles, "uma necessidade óbvia de descolonizar produtos, comportamentos e atividades digitais" (PONZANESI e LEURS, 2014, p.16, tradução nossa)[114].

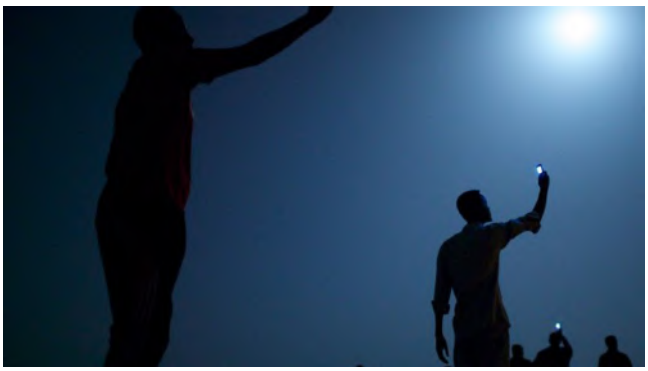


Figura 6: Imigrantes africanos na costa da cidade de Djibuti à noite, levantando seus smartphones, na tentativa de capturar algum sinal da vizinha Somália. **Foto**: John Stanmeyer, 2013.

[113] "it possible to sustain new forms of diaspora and networks, which operate within and beyond Europe, making issues of ethnicity, nationality, race and class not obsolete but transformed". – Original.
[114] "an obvious need to decolonize digital products, behaviour and activities". – Original.

Sendo assim, a "prática migratória", ou melhor, a "mobilidade humana", pode ser corretamente considerada um *deslocamento de pessoas no espaço*, mas esse "espaço de deslocamento" não é apenas um "espaço físico", ele é também um espaço qualificado em diferentes sentidos: socialmente, economicamente, politicamente, culturalmente, imaginariamente e digitalmente, através dos quais as pessoas agregam novos repertórios a seus "*espaços de vida*" (BALEISAN, 2014) – de maneira mais ou menos determinante. Tradicionalmente, esse fenômeno foi também chamado de "compressão do espaço-tempo" (HARVEY, 1992). Porém, como vimos acima, ele precisa ser diferenciado socialmente – e isso não é apenas um ponto moral ou político sobre a desigualdade de relacionar-se com essas diferentes "interconexões" espaciais, mas também um ponto conceitual. De acordo com a teórica inglesa Doreen Massey, a interpretação usual de que a "compressão espacio-temporal" e o alongamento geográfico das relações sociais resultam esmagadoramente das "ações do capital" e de sua crescente internacionalização, leva-nos a pensar que são apenas o "tempo" e o "dinheiro" que fazem o mundo girar.

Entretanto, segundo esta autora "o grau em que podemos nos movimentar entre os países, ou andar pelas ruas à noite ou sair de hotéis em cidades estrangeiras, não é influenciado apenas pelo 'capital'" (MASSEY, 1991, p.25, tradução nossa)[115]. Com essa afirmação, Massey buscava mostrar a sua preocupação com a "política da mobilidade" no mundo contemporâneo, no qual a "*mobilidade*" e o "*controle*" sobre as mobilidades refletem e reforçam necessariamente "geometrias de poder":

> diferentes grupos sociais, e indivíduos diferentes, são colocados de maneiras muito distintas em relação a esses fluxos e interconexões. Este ponto não se refere apenas à questão de quem se move e quem não o faz, embora esse seja um elemento importante dele; é também sobre poder em relação aos fluxos e ao movimento. Diferentes grupos sociais têm relações distintas com essa mobilidade diferenciada: algumas pessoas são mais responsáveis por ela do que outras; alguns iniciam fluxos e movimentos, outros não; alguns estão mais no extremo receptor do que outros; alguns estão efetivamente presos por ela (MASSEY, 1991, p.26, tradução nossa)[116].

[115] "The degree to which we can move between countries, or walk about the streets at night, or venture out of hotels in foreign cities, is not just influenced by 'capital'". – Original.

[116] "For different social groups, and different individuals, are placed in very distinct ways in relation to these flows and interconnections. This point concerns not merely the issue of who moves and who doesn't, although that is an important element of it; it is also about power in relation to the flows and the movement. Different social groups have distinct relationships to this anyway differentiated mobility: some people are more in charge of it than others; some initiate flows and movement, others don't; some are more on the receiving-end of it than others; some are effectively imprisoned by it". – Original.

Em outras palavras, Massey acreditava que existiriam aqueles que *fazem o movimento* e a "comunicação", e que estão, de certa forma, em uma "posição de controle" em relação a eles. Seriam estes os grupos que, verdadeiramente, são responsáveis pela "compressão do espaço-tempo", podendo realmente usá-la e transformá-la em "vantagem", cujo poder pessoal, e influência social desses indivíduos, a "compressão" necessariamente aumentaria – à exemplo de muitos acadêmicos, jornalistas e turistas ocidentais, empresários, intelectuais e artistas, etc. Por outro lado, existem também aqueles grupos de pessoas que estão fazendo muito movimento físico (e imaginário), mas que não estão "no comando" do processo da mesma maneira que aqueles. Este segundo grupo seria o dos milhares de refugiados em países como Turquia, Líbia, e Alemanha, os trabalhadores imigrantes ilegais nos Estados Unidos e na Europa, que se aglomeram em diferentes cidades, em busca da chance de uma nova vida.

Além desses dois, também haveria um terceiro grupo na "geometria do poder" proposto por Massey. Seriam exatamente aquelas pessoas que vivem nas periferias dos países subdesenvolvidos, que conheceriam e amariam o futebol global (Barcelona, Real Madrid, Paris Saint-Germain, Manchester City, entre outros), inclusive produzindo boa parte de seus jogadores (Messi, Neymar, Mbappé, Mané, Eto'o, entre outros); que contribuiriam maciçamente para a música contemporânea, produzindo novos e diferentes gêneros (funk, reggaeton, kuduro, entre outros) que todos dançam nos principais clubes de cidades como Berlim, Paris e Londres; mas que nunca, ou quase nunca, foram ao centro de suas próprias cidades. Isso demonstraria, nas palavras da autora, que "em um nível, eles têm contribuído tremendamente para o que chamamos de compressão do espaço-tempo; e, em outro nível, eles estão presos nela" (MASSEY, 1991, p.27, tradução nossa)[117].

3.3.2 Espaços e fronteiras "móveis"

Recapitulando, as "fronteiras" não incorporam nenhuma "verdade eterna dos lugares" (PAASI, 2012), mas são desenhadas e criadas para servir a propósitos particulares. Elas são, assim, "construções arbitrárias" que atuam como "metáforas" (LAKOFF e JOHNSON, 2003). Porém, longe de serem simples "abstrações" de uma realidade concreta, tais "metáforas" fazem parte da *materialidade discursiva* das relações de poder (BRAH, 2011). Ou seja, elas

[117] "At one level they have been tremendous contributors to what we call time-space compression; and at another level they are imprisoned in it". – Original.

podem servir, e normalmente o faz, como *inscrições* poderosas dos efeitos das fronteiras sociais, políticas e culturais. Dessa forma, os "espaços" que as fronteiras abrangem nunca são culturalmente "puros" (MASSEY, 1995). Além disso, as "fronteiras" (sejam elas físicas ou imaginárias) são constantemente redefinidas, uma vez que o processo migratório *força* tanto o emigrante a renegociar sua relação com a cultura de origem e a do país de acolhida, quanto esta sociedade é levada a repensar as suas próprias fronteiras culturais, econômicas e políticas. Por conseguinte, o que se chama de "fronteira" é sempre mais uma questão "contextual" que "ontológica". Ela está sempre sujeita a ser "móvel", à depender da sobreposição e interconexão de conjuntos de relações sociais, políticas e econômicas que se estendem pelo espaço (COCHRANE e WARD, 2012).

Em um pequeno artigo chamado "*A ponte e a Porta*" ["Bridge and Door"(1909)], Simmel descrevia tanto "pontes" como "portas' como imagens de fronteiras que se separam, mas ao mesmo tempo se conectam. O sociólogo alemão explicava que "as pessoas que primeiro construíram um caminho entre dois lugares realizaram uma das maiores realizações humanas…, uma ponte" (SIMMEL, 1997, p.66, tradução nossa)[118]. Sem essas "pontes" conectando "lugares separados" em nossos pensamentos práticos, necessidades e fantasias, o conceito de *separação* não teria significado algum. Uma "ponte" simbolizaria, desse modo, a conexão entre o que é separado. E seríamos nós quem, a qualquer momento, teria o poder de "separar o conectado" ou "conectar o separado". Contudo, Simmel apresentava a "metáfora da porta" como ainda mais significativa, ao ilustrar que a "conexão" e a "separação" são os dois lados do mesmo ato, e que poderia ser resumido da seguinte forma: "as pontes" percebidas como *fenômenos de conexões*, e "as portas" entendidas como os *efeitos de bloqueio* e *permissão* das fronteiras. Nesses termos, "as portas" seriam construídas para poder *excluir* o mundo exterior, bem como para *abrir-se* para ele.

Embora as novas geografias "pós-coloniais" possam ter a capacidade de "questionar" e "desestabilizar" grande parte dos discursos dominantes dos Estados-nações ocidentais, tal como apontado por Gilroy, Appadurai, Bhabha, entre outros, esforços devem ser redobrados para integrar nesses relatos também os padrões conhecidos de preconceito, desigualdade e violência que caracterizam a experiência dos migrantes internacionais contemporâneos e suas comunidades – ou seja, "as portas" e "as pontes" com as quais se esbarram pelo caminho.

[118] "people who frst built a path between two places performed one of the greatest human achievements …, a bridge". Original.

Pois, apesar da crescente porosidade das fronteiras nacionais e dos "espaços heterogêneos" da maioria dos Estados, os "fluxos" de pessoas no espaço seguem sendo "monitorados" e "controlados" pelas instituições governamentais como nunca antes na história – sobretudo após os ataques de 11 de setembro nos EUA. Isso significa que a prática dos Estados segue operando fortemente sob a lógica de um mundo de "essências espacializadas" (AGNEW, 2009). Num sentido mesmo de "profilaxia", "como se o corpo (social) tivesse de se assegurar de sua própria identidade expelindo detritos" (GILROY, 2007, p. 109).

Desse modo, a "gestão de fronteira" parece mais apropriadamente entendida como uma questão de "biopolítica". Ou seja, como um lugar de *regulamentação móvel*, através do qual a vida cotidiana das pessoas pode se tornar passível de "intervenção" e "gerenciamento". A implantação de dados pessoais eletrônicos para classificar e governar o movimento de contingentes humanos tornou-se, por exemplo, uma característica fundamental dos nossos tempos. Atravessar uma fronteira significa então mostrar passaportes, mudar moedas, passar de um *insider* para um *outsider*. Inclui a possibilidade de ter o acesso negado, e, com isso, "as fronteiras materializam e institucionalizam os processos psicossociais de inclusão e exclusão de uma maneira muito clara e visível" (MEINHOF, 2011, p.3, tradução nossa)[119]. As "tecnologias biométricas" podem ser entendidas, nesses termos, como técnicas que *governam* tanto a "mobilidade" quanto o "cercamento de corpos", por meio de uma verdadeira "*seleção social*" – impondo restrições de acesso a determinados espaços, e criando verdadeiros "sujeitos objetivados". Com efeito, ao desenvolver o seu conceito de "*fronteira biométrica*", Louise Amoore (2006) assinala um fenômeno de dupla face na maioria dos Estados contemporâneos (sobretudo nos Estados Unidos e na Europa):

> **[1]** uma mudança significativa nas técnicas científicas e gerenciais para governar a mobilidade dos corpos; e **[2]** uma extensão do biopoder, de modo que o corpo, efetivamente, se torna o portador da fronteira, uma vez que está inscrito com múltiplas fronteiras codificadas de acesso (AMOORE, 2006, p. 347–348, tradução nossa)[120].

[119] "borders materialise and institutionalise the psychosocial processes of inclusion and exclusion in a very clear-cut and visible way". – Original.

[120] a significant turn to scientific and managerial techniques in governing the mobility of bodies; and an extension of biopower such that the body, in effect, becomes the carrier of the border as it is inscribed with multiple encoded boundaries of access.

As "fronteiras biométricas" agiriam, dessa forma, fixando e assegurando uma categorização e enumeração dos indivíduos a partir de seus "perfis de risco", estabelecendo, com isso, uma diferenciação entre "mobilidades legítimas" (baixo risco) e "mobilidades ilegítimas" (alto risco). Em outros termos, entre "viajantes confiáveis" e "viajantes não confiáveis" – ou ainda entre aqueles que podem ser considerados "úteis" ou "inúteis". Como Eithne Luibhéid (2008) ressalta, os "formuladores de políticas e analistas tendem a tratar a imigração ilegal como um problema evidente que é gerado e reflete indivíduos indesejáveis ou operações criminosas" (2008, p.289, tradução nossa)[121]. Desse modo, a "fronteira biométrica" passa a ser hoje uma *condição do ser* que está sempre no ato de "se tornar", e que nunca é totalmente atravessada, mas aparece como uma exigência constante de prova de *status* e legitimidade – reduzindo, dessa forma, a vida humana a calculabilidades baseadas nas normas jurídicas dos Estados. É dessa maneira que as fronteiras da Europa foram instituídas e estão sendo constantemente policiadas para estabilizar e, supostamente, proteger o "espaço da Europa" – e, acima de tudo, para proteger os supostos "direitos de primogenitura" dos europeus (DE GENOVA, 2017, p.23).

De fato, a cada momento novas restrições são impostas para combater a chamada "imigração ilegal" e o "terrorismo". O Sistema Europeu de Informações e Autorização de Viagem (ETIAS), por exemplo, cria e impõe diversas regras que filtra, e restringe, boa parte daqueles que desejam entrar em qualquer um dos 26 países do "espaço Schengen" – zona de "fronteiras livres" que permite que as pessoas se movam livremente entre 26 países da união europeia. Por outro lado, a tentativa de muitos "intrusos" de se apropriarem do espaço Schengen é mobilizada pela alegação de que é preciso implementar mais e melhores tecnologias de segurança (SCHEEL, 2017). Nesse sentido, a política de fronteiras hoje na maioria dos Estados se tornou uma questão de mero "*controle de fluxos*". Thanasis Lagios, Vasia Lekka e Grigoris Panoutsopoulos (2018, p.10, tradução e grifo nossos) observaram atentamente que esses:

> "fluxos migratórios" são dirigidos por caminhos particulares, mudando de direção ou ficando bloqueados como um fluxo líquido, enquanto os migrantes, tendo

[121] "policymakers and analysts tend to treat illegal immigration as a self-evident problem that is generated by and reflects undesirable individuals or criminal operations". – Original.

> perdido sua *substância humana*, estão se tornando uma massa líquida, perpetuamente em movimento[122].

Figura 7: Imigrante africano morto em praia de Tarifa, Espanha. **Foto**: Javier Bauluz, 2000.

Uma famosa foto tirada pelo fotógrafo espanhol Javier Bauluz na praia de Tarifa, próxima ao estreito de Gibraltar, traduz de maneira impressionante como as "fronteiras" são hoje desafiadas e, ao mesmo tempo, resistentes àqueles que as tentam ultrapassar "ilegalmente". Na imagem acima, percebemos uma série de contrastes marcantes entre o "casal europeu" e o "imigrante africano". O casal disfruta confortavelmente "cobertos" pelo guarda-sol, enquanto o imigrante africano permenace morto e "descoberto" ao fundo. Ainda que estaticamente, a fotografia carrega um poder de representação tanto narrativa quanto conceitual (GILLIGAN e MARLEY, 2010). E isso se torna expressivo de acordo com a maneira como o casal e o imigrante estão (abstratamente) relacionados entre si, em termos especialmente de "*estado de existência*": a vida de alguns parece caminhar indiferente ao lado da morte de "outros" – "migrantes ilegítimos". Bauluz relatou esse momento da seguinte maneira:

> Cheguei à praia às cinco da tarde. Estava repleto de guarda-chuvas, fazia um dia esplêndido e as pessoas tomavam banho na água quente enquanto outras tomavam banho de sol. Eu não vejo o cadáver, nem os guardas, nem a ambulância nem qualquer movimento estranho. Será que já o levaram?
> Finalmente, no final da praia, vejo algo diferente. Eu corro e vejo uma câmera de televisão, outro colega tirando fotos e alguns com cadernos na mão. A poucos metros há um corpo em uma posição estranha. Eu respiro e lembro que o rolo [da câmera] está quase no fim. Eu olho para cima e vejo um casal sentado sob seu guarda-sol com o cadáver a poucos metros de distância. Eles não saem de seus lugares, apesar dos jornalistas, de suas câmeras e do morto.

[122] "'Migration flows' are directed through particular pathways, changing direction or becoming blocked like a liquid flow, whereas migrants, having lost their human substance, are becoming a liquid mass, perpetually in motion". – Original.

> Me aproximo mais, enquanto cumprimento os colegas jornalistas. Eu ando em direção ao cadáver com uma ideia na minha cabeça: do outro lado você pode ver os mortos e a praia cheia de pessoas desfrutando. Nós e eles no mesmo espaço, mas em dois mundos diferentes[123].

De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben (2002), a posição dos refugiados, dos asilados políticos e dos imigrantes ilegais, tal como o imigrante morto registrado por Bauluz, coincidiria com o que ele chamou de "*homo sacer*", um indivíduo que, na antiga lei romana, poderia ser morto sem que sua morte fosse considerada um assassinato (no sentido legal do termo). Agamben identificava a ambiguidade contida nessa definição antiga – basicamente, a de uma "vida matável" – no *status* dos refugiados e imigrantes não regularizados contemporâneos. Visto que, embora sejam todos eles também "seres vivos", esses indivíduos, atualmente, possuem, de acordo com Agamben, muito menos direitos do que aqueles considerados "cidadãos" dos Estados-nação moderno. Esse fato anularia, portanto, o princípio da igualdade de todos os "seres humanos" como "seres sencientes". Desse modo, os chamados "direitos humanos", segundo ele, não seriam mais capazes de preencher a lacuna entre essas duas "formas de vida":

> A dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoé-bíos*, exclusão-inclusão. A política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva (AGAMBEM, 2002, p.16).

Em concordância com a filósofa alemã Hannah Arendt, o filósofo italiano vai afirmar, portanto, que a expressão "*nascimento*" no primeiro artigo da "declaração de direitos humanos" coincidiria, na verdade, com a concepção de "*cidadania*" – e não necessariamente com a concepção de "espécie humana". Nessa lógica, a "vida" seria completamente absorvida em *variáveis abstratas*, em que os chamados "direitos humanos" acabam sendo propriedade de poucos – nomeadamente, dos "cidadãos". Embora devessem encarnar os "direitos humanos" por excelência, os refugiados e imigrantes que transformam a costa do mar mediterrâneo hoje em um verdadeiro "cemitério" constituem, ao contrário, "a crise radical deste conceito" (AGAMBEN, 2002, p.22). Com efeito, a "vida nua" do imigrante morto da imagem acima representaria, na concepção proposta por Agamben, o sintoma de um mundo

123 "Un cadáver frente a la sombrilla. Historia de una foto". Texto disponível em http://www.aespada.blogspot.com/.

contemporâneo que necessita urgentemente ir "além dos direitos humanos" – como tradicionalmente foi pensado.

Por outro lado, também há aqueles que defendem que a "irregularidade", ou "ilegitimidade" de determinados grupos humanos é apenas uma das *dimensões* da migração e da mobilidade humana em nossa ordem mundial contemporânea. Isto porque, como argumenta Gayatri Spivak (1999), bem como Claudia Hoffmann (2010), as passagens ilegais de fronteiras transnacionais seriam, no fundo, tanto atos de "*agência*" desses grupos quanto atos de "*resistência*", através dos quais os migrantes transnacionais desafiariam a *desigualdade global contemporânea* – que, ironicamente, seria também a causa de sua própria "globalização" (a dos pobres). Os imigrantes exemplificariam, portanto, o conceito de "participação" nas oportunidades econômicas do Norte global.

Segundo Spivak, a crise migratória que assombra os países ricos seria, em parte, o resultado da "margem" que quer fazer parte do "centro". Com isso, a autora indiana reconhece que a migração Sul-Norte seria o resultado de um "desejo" de se tornar *parte* do "dominante", tanto para os "migrantes intelectuais" quanto para os "migrantes subalternos". Ao se pensar nesse processo como "desintegração", o termo "diáspora", no sentido pensado por Spivak, passa a sugerir então uma espécie de *dispersão* ou *quebra*. Ou seja, o pobre migrante do Sul global representaria o resultado de uma "desintegração das margens" que agora procura meios de subsistência na "diáspora", porque o *centro* de seu respectivo Estado-nação não pode mais providenciá-lo. Nesse sentido, o argumento de Spivak vê a diáspora como resultado da "destruição" e uma dispersão subsequente.

Isso alude à necessidade de existir uma "força destrutiva", que, na concepção da autora, seria a situação econômica neocolonial contemporânea. Sendo assim, as margens seriam destruídas por um capitalismo global explorador e, com isso, voltar-se-iam para o recurso desta "força destrutiva", o Norte, para a *sobrevivência* e a *participação*. Nestes termos, torna-se problemático categorizar a migração como "justificada" ou "injustificada", "legítima" ou "ilegítima". As diferentes razões pelas quais ocorrem a migração Sul-Norte seriam, assim, irrelevantes. Haja vista que, independentemente de a migração resultar de razões econômicas, políticas ou culturais, a migração Sul-Norte seria, em última instância, sempre causada por um contexto geopolítico e econômico mundial. Os membros do Sul global, portanto, teriam o direito de *participar* do Norte, independentemente da razão pessoal

para a migração, porque o colonialismo do Norte é quem tem criado as condições globais desiguais, em primeiro lugar.

No entanto, como bem nos lembra Zygmunt Bauman (2016), temos um hábito humano – demasiado humano – de sempre culpar e punir os "mensageiros" pelo conteúdo repugnante das mensagens que transmitem. Os imigrantes e refugiados, as "vítimas colaterais" dessas forças globais, seriam responsáveis, inversamente, pelo sentimento angustiante e humilhante de incerteza existencial de muitos habitantes do norte global rico - sobretudo na Europa. Uma vez que esses "estranhos" parecem lembrar "de maneira irritante, exasperante e até horripilante a vulnerabilidade (incurável?) de nossas próprias posições e a fragilidade endêmica de nosso bem-estar que nos custou tanto para ser alcançado" (BAUMAN, 2016, p.21, tradução nossa)[124]. É dessa "ansiedade coletiva", especialmente compartilhada por camadas sociais mais baixas da população, que se alimenta o discurso político da extrema-direita europeia atualmente. A Frente Nacional, liderada por figuras como Marine Le Pen, por exemplo, colhe a maioria de seus votos principalmente dos deserdados, discriminados e pobres em risco de exclusão da sociedade francesa. Esse apoio é alcançado sob o discurso de que estes políticos pretendem recuperar "a França para os franceses" – criando, com isso, uma verdadeira dicotomia entre os considerados "genuínos" contra os "inautênticos" – e potenciais usurpadores. No caso de pessoas que vivem sob a ameaça de serem "excluídas" de sua própria sociedade, o "nacionalismo", assim, dar-lhes-ia, nas palavras de Bauman, esse sonhado "barco salva-vidas" para a sua autoestima decaída.

Dessa forma, pode-se afirmar que as causas socioeconômicas e culturais das migrações hoje são, em sua maioria dos casos, "coletivas". "Estamos aqui", dizem os imigrantes, "porque, na verdade, vocês estavam lá!". "Nós não cruzamos a fronteira; a fronteira nos atravessou", como provoca Seyla Benhabib (2012) em seu texto "*A Moralidade da Migração*" ["The Morality of Migration"]. Nele, partindo de uma crítica filosófica sobre essa questão, Benhabib afirma que as políticas de migração atuais colocariam dois princípios, o "princípio moral" e o "princípio legal", fundamentais para o sistema do Estado moderno, em um verdadeiro conflito. No regime atual dos Estados soberanos, esse direito fundamental incluiria o controle sobre as fronteiras, bem como a determinação de quem pode ser um "cidadão", um "residente", um "estrangeiro" ou um "intruso", e por consequência, um

[124] "de manera irritante, exasperante y hasta horripilante la (¿incurable?) vulnerabilidad de nuestra propia posición y la fragilidad endémica de ese bienestar nuestro que tanto nos costó alcanzar". – Original.

"infrator". Embora o sistema internacional possa se encaixar nesses princípios duais, ainda hoje ele parece não ter conseguido reconciliá-los.

Sendo assim, as "fronteiras" representam hoje diversos *graus de violência*, traduzidos no *movimento* ou na *fixidez* como um conflito entre o "desejo de liberdade" e o "desejo de controle", entre determinadas pessoas que se movem e outras pessoas que querem que aquelas permaneçam em seus lugares. Com efeito, segundo Benhabib (2012), o corpo do imigrante tornar-se-ia, neste momento, o próprio "*sítio simbólico*" (como na fotografia de Bauluz) sobre o qual todas essas contradições são promulgadas. Isso nos remete novamente à metáfora da "ponte" e da "porta" proposta por Simmel. Agora, percebe-se que não é necessariamente "a porta" ou "a ponte" que deve ser o foco de nossas análises, mas "*as pessoas*": que limitam, que separam e que confinam (VAN HOUTUM e STRÜVER, 2002). Porque estaria em suas "próprias mãos" a decisão de *abrir* "a porta", ou *atravessar* "a ponte". Em suma, de estender a mão e entrar em contato (ou não) com os "outros".

3.4 AQUELE QUE ESTÁ "PRÓXIMO", ESTÁ "DISTANTE"

Considerando o que foi exposto acima, pode-se então afirmar que o campo dos estudos da migração consiste em dois ramos bastante distintos: o estudo do "ato" de migração como movimento no espaço; e o estudo dos indivíduos e comunidades étnicas e diásporas que são o *produto* desse deslocamento – voluntário ou involuntário. É a respeito deste segundo sentido que quero discutir, ainda que brevemente, nesta seção. Ou seja, sobre algumas características da forma como esses grupos vivem, percorrem e ressignificam seus "espaços de vida" nos lugares para os quais se deslocaram, ou no qual nasceram, e que mantém uma relação ambivalente e contraditória por, ao mesmo tempo, sentir-se "próximo" e "distante", "pertencente" e "não-pertencente" a esses espaços. Para tanto, novamente gostaria de recordar um importante texto escrito por Simmel, intitulado "*O Estrangeiro*" [ou "*O Estranho*" (1908)], e que foi, de acordo com Marko Škorić e Aleksej Kišjuhas (2013, p.599), "amplamente mal-interpretado" por diversos autores das mais diferentes áreas de estudos dentro das ciências sociais. Entretanto, estas mesmas "interpretações errôneas" proporcionaram, por outro lado, interessantes programas teóricos que podem ser reutilizados para entender, em muitos aspectos, a "vida liminar" experienciada e compartilhada pela maioria dos migrantes e grupos diaspóricos contemporâneos.

Embora um ensaio admiravelmente pequeno – com apenas seis páginas – o texto de Simmel, ao longo dos anos, foi considerado extremamente relevante para analisar questões sociais em diferentes campos de investigação, incluindo: interação social, análise do discurso, comunicação intercultural, modernidade, urbanismo, pós-colonialismo e estudos de identidade (RILEY, 2008)[125]. De acordo com Simmel (2005, p.265-270), o "estrangeiro", ou o elemento caracterizado por ser "estranho a determinado grupo", não seria necessariamente "uma pessoa", mas representaria, na realidade, um "tipo social" específico. Isto é, uma "categoria de indivíduos" definida de acordo com as suas *relações sociais*, especificadas em termos de "expectativas" e "reações" ao seu comportamento – e que fixariam a posição desses indivíduos dentro de uma "matriz social". No caso do tipo social chamado de "estrangeiro", ou "estranho", ele poderia ser situado, ou caracterizado, por quatro parâmetros:

I. **Posição no espaço:** é ao mesmo tempo "errante" e "fixo".
II. **Posição no tempo:** vem hoje e fica amanhã: "uma pessoa sem história".
III. **Posição social:** é um elemento inserido no grupo, enquanto não faz parte dele.
IV. **Posição relacional:** é determinado, essencialmente, pelo fato de que não pertence ao grupo "desde o início", importando qualidades que não fazem e não podem derivar nunca do próprio grupo.

Sendo assim, o "estrangeiro", na perspectiva simmeliana, é sempre considerado, e percebido, como um "não pertencente", como um "não proprietário do solo", mesmo que seja um *membro orgânico* de um determinado grupo ou sociedade. Embora "espacialmente próximo" (no sentido geográfico), ele permaneceria "socialmente distante" (no sentido emocional). Dessa forma, não é nem *insider*, nem *outsider*, mas simultaneamente "próximo" e "distante"; representante de uma espécie de interação que é vivida como "diferença envolvida". Por causa dessa combinação especial de características (estar *em*, mas não ser *de*), o "estrangeiro" torna-se, assim, diferente dos outros membros da sociedade em vários

[125] Philip Riley (2008), ao analisar a trajetória do sociólogo alemão, acreditava que o poder condensado e o *insight* de "*O Estrangeiro*" deveu-se muito à posição de Simmel como um "estranho", ele próprio, em sua sociedade – e também pelo fato de ter sido um "*outsider*" no ambiente institucional acadêmico de sua época. Simmel era de uma família judia em uma sociedade onde o anti-semitismo era abundante e que mais tarde ganharia expressão política no regime nazista comandado por Hitler. Apesar de seu brilhantismo como teórico e professor, apesar de toda admiração e de todo apoio que recebeu das mais eminentes mentes de seu tempo, apesar de uma reputação verdadeiramente internacional, Simmel, porém, nunca conseguiu obter uma cátedra universitária até o final de sua vida, em 1914, quando já era tarde demais.

aspectos sociologicamente significativos. Ele é, entre outras coisas, mais "objetivo" – suas relações se dão a partir de um certo "parâmetro de distanciamento" – e, por isso mesmo, é mais provável de ser aceito como "confidente" ou "conselheiro". Além disso, o "estrangeiro" gozaria de maior liberdade de convenção, por não estar restrito, em suas ações, pelos hábitos e pelos precedentes que já se encontram sedimentados no grupo – e também por essa razão, pode-se dizer que ele reúne potencialmente tanto consequências "destrutivas" quanto "construtivas", visto que oferece diferentes *padrões de pensamento* e pode vir a abrir uma porta para a "mudança".

Nesses termos, o "estrangeiro" referir-se-ia não apenas ao "recém-chegado", ao "visitante' ou ao "convidado", mas àquele que, vindo de algum "outro lugar" – não importando de onde –, assumiria uma *posição particular* na estrutura social de uma sociedade, ou de um grupo. Isso significa que o foco analítico de Simmel não estava direcionado necessariamente para as *consequências* da inclusão de um "novo membro" para esta ou aquela sociedade, mas, mais precisamente, no próprio "estrangeiro", nesse "estranho" que não pode se tornar um verdadeiro membro *do* grupo, mas apenas estar *nele*. Existe, portanto, duas ênfases aqui: 1) na forma única de "diferença social" (em que o indivíduo é identificado com base em sua "estranheza de origem") e 2) na forma única de "relação social" (na qual a "distância" e a "proximidade" representam um estado constante de tensão recíproca).

Tendo em vista o que já vimos acima sobre as dimensões sociais do espaço, ao caracterizar o "estrangeiro" desse forma, Simmel parece querer enfatizar a importância das "relações espaciais" para a ocorrência, e continuação, de "distinções sociais". Para ele, as distâncias (que incluiriam tanto o "afastamento" quanto a "proximidade") seriam tanto "espaciais" quanto "sociais", visto que são "corporais e simbólicas", "cognitivas e emocionais", "reais e construídas". Com isso, pode-se dizer que o seu conceito de "estrangeiro" é, necessariamente, um conceito *relacional* – o que significa que qualquer pessoa pode sempre se tornar um "estranho" ao entrar em um relacionamento particular com um determinado grupo (ŠKORIĆ E KIŠJUHAS, 2013). Nesse sentido, a "distância" do "estranho" torna-se agora uma distância sempre *contextual*, pois ela só pode ser entendida através das coisas que constituem a "proximidade" para os membros de uma sociedade. De maneira semelhante, Sara Ahmed (2000) exemplifica bem esse ponto quando afirma que é:

> Através de estranhos encontros, que a figura do "estranho" é produzida, não como aquilo que não reconhecemos, mas como aquilo que já reconhecemos como "um estranho". No gesto de reconhecer aquele que não conhecemos, aquele que é diferente de "nós", nós materializamos o além, e damos a ele um rosto e uma forma (AHMED, 2000, p. 3, tradução nossa)[126].

Fica claro, porém, que, em Simmel, a análise do "espaço" se torna fundamental para a análise desse elemento "estranho". É por isso que, em seu texto, não encontramos menção direta a questões como "identidades" e "diferenças", num sentido cultural, mas apenas menções ao caráter ambivalente da qualidade de "afastamento" e "proximidade" do "estrangeiro", num sentido sócioespacial – que pode ser "físico" e/ou "metafórico". É aqui, segundo Marko Škorić e Aleksej Kišjuhas (2013), que se encontra a maior parte do mal entendido com relação ao conceito original de Simmel. Em contraste com a unidade e clareza conceitual do "estrangeiro" simmeliano, outras análises sociológicas do "estranho", do "indivíduo marginal", do "recém-chegado", do "imigrante", seriam empreendidas de maneira um pouco distintas de sua proposta originalmente pensada pelo sociólogo alemão, mas que trazem novos e interessantes *insights* para o debate.

Por exemplo, o conceito de "*homem marginal*" ["marginal man" (1928)] desenvolvido por Robert Park, e que se baseia explicitamente no artigo escrito por Simmel – inclusive sendo citado várias vezes ao longo do texto – talvez seja o mais conhecido entre eles. Embora tente levar adiante o conceito original de Simmel, o "homem marginal" de Park carrega uma configuração completamente diferente do "estrangeiro" simmeliano. Enquanto em Simmel o "estrangeiro" representava um tipo "especial" e "positivo" de participação (ele era objetivamente mais livre que os outros membros do grupo), o "homem marginal é um sangue misto... é aquele que vive em dois mundos, em ambos os quais ele é mais ou menos um estranho" (PARK, 1928, p.893, tradução nossa)[127]. Sendo assim, esse "homem marginal" pensado por Park, seria um "híbrido racial" ou "cultural" que não tem *status* de igual adesão em um novo grupo, embora ele *queira* e *se esforce* para isso. O "estranho" de Simmel, por outro lado, não quer ser assimilado, e é por isso que ele é um "viajante em potencial" com

---

[126] "Through strange encounters, the figure of the 'stranger' is produced, not as that which we fail to recognise, but as that which we have already recognised as 'a stranger'. In the gesture of recognising the one that we do not know, the one that is different from 'us', we flesh out the beyond, and give it a face and form". – Original.

[127] "the marginal man is a mixed blood... is one who lives in two worlds, in both of which he is more or less of a stranger". – Original.

liberdade de ir e vir, e que mantém "uma relação próxima da perspectiva da experiência e do deleite do pássaro para com as folhas" (SIMMEL, 2005, p.267).

A compreensão de Park, por sua vez, foi desenvolvida especialmente sob a influência das circunstâncias sociais em Chicago nos anos 1920/30, nos Estados Unidos. Sofrendo uma profunda transformação em seu quadro social e urbano, o "homem marginal" referia-se, na proposta analítica de Park, aos imigrantes que chegavam à cidade de Chicago naquele período, e que representava uma pessoa entre "duas culturas", a "velha" (deixada para trás) e a "nova" (a ser construída). Sendo assim, como pontua Dale Mclemore (1970, p.90, tradução nossa)[128], Park vai "muito além das análises de uma forma particular de exclusão social", pois ao pensar em termos, agora, de "relações raciais", Park transforma o "estranho", para Simmel um "tipo social", em uma "categoria de identidade". Se ao escrever sobre o estranho, a intenção original de Simmel era apenas ilustrar uma "experiência contraditória" sobre o que significa se envolver em uma interação com alguém que é "espacialmente próximo" e "socialmente distante", em Park este individuo é alguém que vive em um "espaço racializado", constituído por distâncias "físicas", mas sobretudo, "psíquicas" entre seus membros. Nesse contexto, o "homem marginal" seria aquele que viveria uma "instabilidade espiritual" permanente, devido a sua "inclusão espacial", associada a algum grau de "exclusão social" – alargando, com isso, o conceito original e trazendo novos elementos ao debate.

Além do artigo de Park, outro texto bastante conhecido, e importante, é o artigo escrito por Alfred Schütz, intitulado de "*O Estranho: Um Ensaio em Psicologia Social*" ["The Stranger: An Essay in Social Psychology" (1944)]. Nesse texto, Schütz buscou desenvolver uma "tipologia do estranho" como um "tipo de pessoa" marginalizada dentro de um grupo local, em suas palavras:

> um indivíduo adulto de nossos tempos e civilização que tenta ser permanentemente aceito ou pelo menos tolerado pelo grupo ao qual ele se aproxima. O exemplo notável para a situação social sob escrutínio é o do imigrante (SCHÜTZ, 1944, p.499, tradução nossa)[129].

[128] "goes far beyond analyses of a particular form of social exclusion". – Original.

[129] "an adult individual of our times and civilization who tries to be permanently accepted or at least tolerated by the group which he approaches. The outstanding example for the social situation under scrutiny is that of the immigrant". – Original.

Como já foi dito acima, o "estranho" de Simmel não "desejava" *pertencer a* um grupo local. Porém, a definição de "estranho" de Schütz, bem como a definição de "homem marginal" de Park, leva-nos, por outro lado, a pensar exatamente nos problemas relacionados àquela "falha de aceitação" desses "estranhos" pela sociedade, ou pelo grupo que se encontram inseridos. O "estranho" de Schütz torna-se, portanto, um verdadeiro "*intruso*", cuja objetividade não é apreciada pelo "grupo local" ou pela "sociedade de acolhida", porque ele não compartilharia do mesmo "padrão cultural". Ele poderia até chegar a compartilhar o mesmo "presente" e o mesmo "futuro" do grupo, mas nunca o mesmo "passado". E é por isso que, do ponto de vista do grupo, o "estranho" é considerado um indivíduo "sem história". Seu "pensar como de costume", como afirma Schütz, é diferente, e mesmo que eles adquiram um "modo de pensar" semelhante ao do grupo dominante, ele sempre terá uma base diferente para construí-lo.

Desse modo, se o "estranho" simmeliano é alguém que, em sua objetividade e liberdade, ao deparar-se com um conflito entre dois indivíduos locais, poderia tornar-se um verdadeiro "conselheiro", o "estranho" de Schütz estaria em conflito permanente com esses indivíduos, em razão de sua "lealdade" ser considerada duvidosa pelo grupo. Ambos os "estranhos" são objetivos, mas existe uma diferença importante de perspectiva nas duas análises: enquanto a "objetividade" do estranho de Simmel é positiva para resolver os conflitos locais, a "objetividade" do estranho de Schütz não teria qualquer relevância para o grupo, ou para a sociedade que o recebe, porque o "estranho", para o grupo ou para a sociedade, seria alguém cuja "lealdade" não é confiável. Por seu relativo distanciamento do "padrão cultural" dominante, é também quase sempre visto como aquele indivíduo "ingrato", de quem a "opinião" não deve ser, portanto, considerada.

Partindo dessa breve exposição conceitual, como poderíamos pensar os nossos "estranhos", "homens (e mulheres) marginais" contemporâneos? Ou seja, os milhões de trabalhadores migrantes na Europa e seus descendentes? Que continuam sendo rotulados dessa maneira, ainda que um olhar mais atento revele que muitos desses "estranhos" de hoje não migraram, mas já nasceram e cresceram em seus respectivos países? Inclusive partilhando da cidadania e da língua (muitas vezes sendo sua primeira e única língua)? E que, no entanto, ainda são nomeados como britânicos-asiáticos, alemães-turcos, franceses-africanos? De acordo com Ansgar Thiel e Klaus Seiberth (2017), a ideia clássica do "estranho" já não seria totalmente válida hoje, se empregada sem mediações, para descrever as relações sociais

contemporâneas. Visto que, em nossa sociedade, esses "'estranhos' já não são tão diferentes do [grupo] 'local' como muitos acreditam" (THIEL e SEIBERTH, 2017, p.184, tradução nossa)[130]. De fato, Sara Ahmed (2000) observa que a "política do encontro", como ela chama as relações atuais entre os diferentes grupos de imigrantes e comunidades diaspóricas nas sociedades ocidentais, simboliza, no fundo, como esses "estranhos" nunca foram "estranhos", mas uma *parte constitutiva* do projeto de modernidade europeia e de suas dinâmicas globais contemporâneas, em que:

> Corpos estranhos são precisamente aqueles corpos que são assimilados temporariamente como os inatacáveis dentro do encontro: eles funcionam como a fronteira que define tanto o espaço no qual o corpo familiar – o corpo que não é marcado pela estranheza como sua marca de privilégio – não pode cruzar, e o espaço em que tal corpo se constitui como (em) casa. O corpo estranho é construído através de um processo de incorporação e expulsão – um movimento entre o interior e o exterior, que faz com que o corpo do estranho já tenha tocado a superfície da pele que parece conter o corpo – em casa. (AHMED, 2000, p. 54, tradução nossa)[131].

O investimento na figura do "estranho" envolveria, portanto, aquilo que Freud considerava como "algo reprimido que *retorna*" (FREUD, 1969, p.300). Nesse sentido, só existe "*Unheimlich*" [estranho] quando há repetição. O "estranho" é sempre algo que retorna, algo que se repete, mas que, ao mesmo tempo, apresenta-se como "diferente", como um "estranho", como um "primitivo, detido no interior de nosso inconsciente político, [e que] retorna como um *estranho familiar*" (HALL, 2003, p.338, grifo nosso). O problema surge, contudo, quando a celebração desse "estranho" inevitavelmente envolve a sua *antologização*, isto é, quando damos ao "estranho" o *status* de figura que contém o seu significado *em si mesmo* – o que parece ter passado batido pelos autores anteriormente citados. Como Frantz Fanon (2008) analisou no clássico "*Pele Negra, Máscaras Brancas*" ["Peau noire, masques blancs" (1952)], o indivíduo negro colonizado, por exemplo, era (e ainda é) *sobredeterminado* de fora, através da "imagem" e da "fantasia" do colonizador branco europeu: "a ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite

[130] "the stranger is not as different from the 'local' as many believe". – Original.

[131] "Strange bodies are precisely those bodies that are temporarily assimilated as the unassailable within the encounter: they function as the border that defines both the space into which the familiar body – the body which is unmarked by strangeness as its mark of privilege – cannot cross, and the space in which such a body constitutes itself as (at) home. The strange body is constructed through a process of incorporation and expulsion – a movement between inside and outside, which renders that the stranger's body has already touched the surface of the skin that appears to contain the body – at home". – Original.

compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco (FANON, 2008, p.104).

Com isso, Fanon denunciava tanto o colonialismo quanto o projeto de modernidade europeia, que propunha uma jornada em direção aos "estranhos" numa forma de "autodescoberta" e "autoafirmação" de *si mesmo* – "inventando o '*Outro*'" (SAID, 1990; MUDIMBE, 1988). Como afirmou argutamente Albert Memmi, em também outro livro clássico, "*Retrato do Colonizado Precedido do Retrato do Colonizador*" ["Portrait du Colonisé, Précédé du Portrait du Colonisateur" (1957)]: "É preciso que o colonizado seja *bem estranho*, para que permaneça tão misterioso após tantos anos de convivência" (MEMMI, 1973, p. 114-115, tradução e grifo nossos)[132]. Sendo assim, quando pensamos na maioria dos imigrantes e indivíduos diaspóricos contemporâneos, muitos dos quais provenientes de ex-colônias europeias, como Ahmed (2000) argumenta, não podemos incorrer no erro de tomá-los, de maneira reificadora e fetichizada, simplesmente como "os elementos estranhos" ao grupo, mas, de modo mais significativo, como elementos "externos à identidade" de um projeto de modernidade que designa alguns "outros" como sendo mais "estranhos" do que outros "outros".

Desse modo, necessitamos de considerar como esse discurso é, na verdade, um efeito dos processos de "inclusão" e "exclusão", de "silenciamento" e "não-reconhecimento", que constituem as fronteiras dos "corpos" e das "comunidades". Ahmed (2000), ao descrever tais processos em termos de "política do encontro", sugere então uma reunião que envolve reconhecimento, mas também conflito – abrindo caminho para pensarmos novos espaços de contestação:

> dado que o sujeito passa a existir como uma entidade somente através de encontros com outros, então a existência do sujeito não pode ser separada dos outros que são encontrados. Como tal, o encontro em si é ontologicamente anterior à questão da ontologia (a questão do ser que se encontra) (AHMED, 2000, p. 7)[133].

Isso nos leva à conclusão de que, se o "estranho" (nesse caso, a população de imigrantes e de diaspóricos, muitos dos quais ex-colonizados) é o oposto, ele também é *constitutivo* do "Eu europeu", pois todo encontro, sob essa perspectiva, é forjado numa

[132] "Il faut que le colonisé soit bien étrange, en vérité, pour qu'il demeure si mystérieux après tant d'années de cohabitation". – Original.

[133] "given that the subject comes into existence as an entity only through encounters with others, then the subject's existence cannot be separated from the others who are encountered. As such, the encounter itself is ontologically prior to the question of ontology (the question of the being who encounters)". – Original.

relação dialógica de (des)reconhecimento entre os elementos que "se encontram". Isso implica, portanto, *desconstruir* a história hegemônica da modernidade, evidenciando as suas relações materiais e simbólicas, de modo que seja possível mostrar que certas "divisões" e "polaridades" correspondem, no fundo, não apenas a "construções mentais" sem correspondência empírica imediata, mas, mais especialmente, a relações que se completam histórica e semanticamente – embora sejam divididas em seus modos de apresentação e representação (BHABHA, 1998; SPIVAK, 1999).

Em vista disso, em vez de tratar de identidades pré-existentes (pré-imaginadas), Mireille Rosello (2005), por exemplo, emprega o termo "*encontros performativos*" para referir-se a um modo único de comunicação que coincide com a criação de "*novas posições de sujeito*". Essa autora postula que histórias violentas, como a do colonialismo francês em África, podem, muitas vezes, impedir o intercâmbio intercultural entre os diferentes grupos envolvidos nessa história entrelaçada de dominação e violência ontológica. Isso aconteceria porque, segundo ela, nenhum "primeiro encontro" pode ocorrer quando a história, a língua, a religião e a cultura exercem *pressão* sobre os protagonistas do "encontro". Dessa forma, o "desejo de falar" ou de "ficar em silêncio", por exemplo, seria capturado por diálogos e cenários "preexistentes" e "pré-escritos". Ou seja, as partes "encontradas" já estariam confinadas às "fronteiras imaginárias", "físicas" ou "administrativas" de uma nação, de uma cultura, de uma religião ou de uma classe. E esse "roteiro preestabelecido", por outro lado, trabalharia para impedir que o encontro se torne um *encontro performativo*, visto que um verdadeiro "protocolo do encontro" se impõe aos sujeitos envolvidos. Nesse caso, como afirma esta autora,

> Só podemos nos encontrar se já tivermos internalizado histórias sobre o outro e sobre nós mesmos na presença daquele outro. As narrativas são tanto a norma quanto a formulação da norma, embora sejam precisamente construídas para nos dar a ilusão que descrevem em vez de realizar (ROSELLO, 2005, p.4, tradução nossa)[134].

Com isso, Rosello chama a atenção para o fato de que a maioria de nossos "encontros" se baseia, na verdade, em "subjetividades previamente estabelecidas", e que funcionam como verdadeiros "*roteiros autoritários*". Ela dá o exemplo da guerra da Argélia em 1957. Naquele

[134] "We can only meet the other if we have already internalized stories about the other and about ourselves in the presence of that other. Narratives are both the norm and the formulation of the norm although they are precisely constructed to give us the illusion that they describe rather than perform". – Original.

contexto de luta anticolonial, se um sujeito se posicionasse como "membro do exército francês", por exemplo, qualquer "encontro" com um *fellagha* ("rebelde argelino") seria considerado um "*encontro com o inimigo*". Por outro lado, qualquer pessoa que vivesse na Casbah, em Argel, e que tivesse visto um paraquedista teria tido, de acordo com Rosello, um "encontro" com um "*possível torturador*", mesmo que aquele paraquedista estivesse carregando uma "cesta de pão!". Afinal, "que outros cenários poderiam ter sido escritos?" (ROSELLO, 2005, p.5). Com isso, a autora conclui que o "encontro" entre "outros" é muitas vezes proibido, não por seus agentes, mas por certos "contextos discursivos".

Pascal Blanchard e Nicolas Bancel (1997) observaram, por exemplo, que a forma como o "discurso oficial" lida com a população imigrante na França vem sofrendo mudanças ao longo do tempo. De acordo com esses autores, a crise econômica dos anos 80, a tensão do modelo republicano de integração, o surgimento do ultranacionalismo e a rejeição de uma imigração de origem africana favoreceram o surgimento, na França contemporânea, de uma *imagem dupla* do "Outro imigrante": por um lado, teríamos a imagem do "estrangeiro típico" – potencialmente assimilável – e, por outro, a do "imigrante típico" – como uma extensão da imagem colonial do "nativo" do período colonial. Segundo Blanchard e Bancel (1997), essa "dupla representação" do "Outro imigrante" substituiu a imagem do trabalhador imigrante dos anos 1970 e passou a se destacar como referência, implícita ou explícita, no debate sobre a imigração nos dias atuais. Desse modo, o novo "quadro discursivo" sobre a imigração estaria se estruturando em torno de uma clivagem que se situa, agora, em outro nível: aquele da "alteridade (racial) do migrante", como esclarecem na passagem abaixo:

> A questão da imigração, da abordagem macroeconômica, torna-se politico-cultural. A "periculosidade social" do migrante proletário desaparece, com o fim da grande reestruturação industrial e o colapso dos conflitos sociais na década de 1980, e o "perigo cultural" da imigração, principalmente do Magreb surge. Quanto aos negros africanos, uma população marginal de imigrantes no início dos anos oitenta, eles mantêm uma taxa relativa de simpatia na população francesa, resultante da imagem colonial da *criança grande*. Durante os anos 80, a "moda *black*", que se manifesta na *World music*, no cinema, na moda, promove um apogeu de sentimentos de simpatia para com as populações imigrantes da África negra. As primeiras "cartas malinesas" em 1986 e, recentemente, a luta dos indocumentados, encorajadas por uma militância ativa, podem modificar essa aceitação das populações percebidas através de um prisma "folclórico" (BLANCHARD e BANCEL, 1997, p.103, tradução e grifo nossos)[135].

[135] "La question de l'immigration, d'approche macro-économique, devient politico-culturelle. La 'dangerosité sociale' de l'immigré prolétaire s'estompe, avec la fin des grandes restructurations industrielles et l'affaissement

Sendo assim, a "representação cultural" da imigração tornou-se no contexto francês, em particular, e, no contexto europeu contemporâneo, em geral, um verdadeiro "*retorno do reprimido*" (BLANCHARD e BANCEL, 1997, p.107). Pois, ao reforçar "arquétipos", ao propor uma abordagem "cultural" da imigração – o "imigrante típico" é "diferente" dos franceses, mas também é considerado diferentes de outras populações "estrangeiras" – adota-se novamente uma série de argumentos coloniais, "discursos" que só contribuem para fomentar cristalizações de identidade de ambos os lados. Os "imigrantes típicos" – ex-colonizados – são então mostrados como uma entidade "fechada em si mesma", essencialmente definidos por sua cultura e sua religião, incapazes de se integrar à França. Porém, com isso também surge uma espécie de ressentimento, pois, se até bem pouco tempo existia a possibilidade de "eliminar" esses "estranhos" para manter os "limites" de uma identidade clara (como foi tentado pela Alemanha nazista), hoje não é mais possível simplesmente "livrar-se" deles. Por isso que a questão da imigração é agora colocada em termos de "integração" ou "não-integração" dessas populações, que já não estão mais só de "passagem", visto que optaram por *fixar-se* naquele país. Nesse sentido, a tensão entre a "distância" e a "proximidade" desses "estranhos" não é solucionada – tornando-se, agora, um fato inquestionável da vida urbana, e não mais um problema a ser "descartado".

Por outro lado, se as "fronteiras físicas" falham ao não contê-los totalmente, as "fronteiras imaginárias" se reforçam mais ainda para compensá-las, haja vista os "discursos" e "iconografias" dedicados aos subúrbios (*banlieue*) ocupados por esses grupos no interior de alguns países como a França. Esses lugares tornaram-se, com a ajuda da mídia e dos porta-vozes da extrema-direita nacionalista, símbolos de todos os "medos coletivos" da sociedade europeia, concebidos como "zonas de ilegalidade", "espaços perigosos", fechados em si mesmos, povoados por "bandos" ou "hordas étnicas". Ou seja, territórios que estão, ao menos no imaginário social dominante, "além do controle" da república; considerados verdadeiros "pontos negros" (*points noirs*) no espaço desses Estados. Por outro lado, segundo Blanchard e

---

des conflits sociaux dans les années quatre-vingt, et la 'dangerosité culturelle' de l'immigration, essentiellement maghrébine, émerge. Quant aux Africains noirs, population immigrée marginale au début des années quatre-vingt, ils conservent un taux de sympathie relative dans la population française, issue de l'image coloniale du grand enfant. Au cours des années quatre-vingts, la 'mode *black'*, qui se manifeste dans la world music, le cinéma, la mode, favorise un apogée des sentiments de sympathie envers les populations immigrées d'Afrique noire. Les premiers 'charters de Maliens' en 1986 et, récemment, la lutte des sans-papiers, encouragée par un militantisme actif, a pu modifier cette acceptation de populations perçues à travers un prisme 'folklorique'".

Bancel (1997), o surgimento de uma cultura jovem diaspórica nesses subúrbios (filhos/as e netos/as da primeira geração de imigrantes), manifestada em linguagem, música, artes, cinema, códigos de vestimenta, parece representar um desejo de "autodefesa", o desejo de escapar à *estigmatização*, ao "positivar", inclusive, alguns de seus "estereótipos",

> declarando-se realmente 'outro', mas diferente das fantasias que prevalecem sobre as populações imigrantes. Essa afirmação de uma diferença cultural assumida – explícita ou não – nos parece ser a expressão característica de uma 'identidade de combate', como nos dias de lutas culturais e políticas dentro dos antigos impérios coloniais (BLANCHARD e BANCEL, 1997, p.112, tradução nossa)[136].

Com efeito, o modo como esses grupos *performatizam* as suas circunstâncias sociais, resultaria numa ressignificação das relações de poder existentes, ao possibilitar uma forma de "resistência política" por meio da "manifestação estética", e do próprio "corpo", nesses espaços, impondo uma "reinscrição e negociação" no plano simbólico e cultural; ou seja, uma inserção, ou uma "intervenção", de algo que assume novo sentido – a partir da "quebra" temporal da "representação hegemônica". O teórico pós-colonial Homi Bhabha resume esse fenômeno em termos de "embates culturais", que, segundo ele,

> são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos,* inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O "direito" de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão "na minoria". O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição (BHABHA, 1998, p.20–21).

Isso significa que a "diferença" é construída, de acordo com Bhabha, no processo mesmo de sua *manifestação*. É no "fluxo das representações" que os grupos subalternos articulam as suas "identificações" e as suas "diferenças". Em concordância com essa perspectiva, Stuart Hall argumentará que existe aqui um "ponto de inflexão" no qual a identidade já "não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar" (HALL, 2009, p. 43).

---

[136] "en se déclarant effectivement 'autre', mais différent des fantasmes qui ont cours sur les populations immigrées. Cette revendication d'une différence culturelle assumée – explicite ou non – nous semble être l'expression caractéristique d'une 'identité de combat', comme au temps des luttes culturelles et politiques au sein des ex-empires coloniaux". – Original.

Nesses termos, tanto para Bhabha quanto para Hall, não haveria uma "realidade" *anterior* ao próprio discurso, ou "fora da representação". Ou seja, um determinado "discurso", ou "representação", apenas ganharia sentido, uma vez que nos *posicionamos* e, dessa forma, nos tornamos "sujeitos". Isso permite, conforme Hall (2009), identificar aquele momento, no processo de produção do *self*, marcado pela "autoconstituição" – tal como no exemplo de Blanchard e Bancel e a cultura jovem imigrante dos subúrbios franceses.

Nesses termos, a ideia de uma "articulação cultural" (HALL, 2010) simbolizaria a forma como uma ideologia "descobre seu sujeito" e não como o sujeito encontra aquilo que lhe "pertence" – no sentido de um retorno à "essência". Não existe aqui, portanto, um lugar normativo anterior ao "jogo político". O fim do "sujeito centrado" traduz o desmantelamento de qualquer categoria fixa, binária ou ontológica da identidade. Isso implica reconhecer plenamente a heterogeneidade e a interseção das identidades construídas "sob rasuras", nas travessias e nas negociações que ligam o público e o privado, o psíquico e o político. As questões ligadas à cultura devem então ser lidas como "estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação" (HALL, 2009, p. 325). Desta forma, a cultura passa a ser pensada e vista como um espaço, por excelência, de "*contestação estratégica*". É na "articulação" dessas diferenças ("estranhezas") móveis e cambiantes que o "sujeito da resistência" pode chegar a constituir uma "*nova etnicidade*" – enquanto construção política e cultural.

Sobre essa questão, Hall entende que passamos por uma mudança importante nas últimas décadas: de um campo de "*relações de representação*", num primeiro momento, para o que ele chamou de "*políticas de representação*". Enquanto a primeira fase de "articulação" da diferença se baseava em um marco teórico ainda colonial, fundamentado em uma "totalidade positiva e fixa" para a resistência – como o termo aglutinador "*black* people", na luta contra o racismo e os direitos civis –, a segunda fase de "articulação" da diferença assumiria a heterogeneidade e o descentramento do sujeito, na tentativa de desmontar o próprio *sistema de representações* na "construção" de uma forma de etnicidade reconhecida como circunstancial e performática. Desse modo, a sua ideia de "articulação" permite, ao mesmo tempo, estudar a relação entre "sujeito" e "narrativa", e identificar o "espaço de criatividade" desse sujeito. As "formas de resistência" podem ser identificadas justamente na articulação dessas diferenças – todas elas móveis, cambiantes, construídas no momento

mesmo de sua manifestação discursiva. De acordo com Avtar Brah (2011), o que se chama "resistência"

> pode assumir muitas formas – lutas no local de trabalho, campanhas contra políticas estatais específicas e, principalmente, através da cultura: música, arte, produção literária, cinema, moda. Por exemplo, as jovens afro-caribenhas e asiáticas da Grã-Bretanha parecem estar construindo identidades diaspóricas que reafirmam um sentimento de pertença à localidade em que cresceram, ao mesmo tempo que proclamam uma "diferença" que marca a especificidade da experiência histórica de ser "negro", ou "asiático" ou "muçulmano" (BRAH, 2011, p.108, tradução nossa)[137].

Se as formas de representação dominantes organizam o mundo em diferenças *binárias*, *fixas* e *ontológicas*, os sujeitos diaspóricos, os hifenizados, aqueles que vivem no que Bhabha chamou de "terceiro espaço", ou "entre-mundos", representariam um "deslizamento" do signo social dominante e o caráter construído, e arbitrário, das "fronteiras culturais" – abrindo um horizonte de possibilidades alternativas ao "universalismo moderno". Nesses termos, o conceito de "diáspora" colocaria o discurso do "lar" e da "dispersão" em constante *tensão criativa*, pois o "espaço diaspórico", como nomeia Brah (2011), inscreveria nesses indivíduos um "desejo de lar" ao mesmo tempo em que critica os discursos que falam de "origens fixas":

> Uma jovem negra britânica com pais jamaicanos pode se sentir muito mais em casa em Londres do que em Kingston, Jamaica, mas ela pode insistir em se definir como jamaicana e/ou caribenha como forma de afirmar uma identidade que ela percebe que está sendo difamada quando o racismo representa os negros fora da "britanidade". Ao mesmo tempo, outra jovem de origem semelhante pode tentar repudiar o mesmo processo de exclusão afirmando uma identidade britânica negra. A subjetividade das duas mulheres está inscrita em diferentes práticas políticas que ocupam diferentes posições de sujeito. Elas articulam diferentes posições políticas sobre a questão do "lar", embora seja provável que ambas estejam entranhadas nas culturas diaspóricas muito misturadas da Grã-Bretanha. Por outro lado, a mesma mulher pode assumir posições alternativas em momentos diferentes; as circunstâncias do momento em que estas escolhas são tomadas serão determinantes (BRAH, 2011, p. 225, tradução nossa)[138].

---

[137] "puede adoptar muchas formas – luchas en los lugares de trabajo, campañas contra políticas estatales específicas y, de forma importante, a través de la cultura: música, arte, producción literaria, cine, moda. Por ejemplo, las mujeres jóvenes afro-caribeñas y asiáticas en Gran Bretaña parecen estar construyendo identidades diaspóricas que reafi rman un sentimiento de pertenencia a la localidad en la que han crecido al mismo tiempo que proclaman una "diferencia" que marca la especifi cidad de la experiencia histórica de ser 'negro', o 'asiático' o 'musulmán'". – Original.

[138] "Una joven negra británica de padres jamaicanos puede sentirse mucho más en casa en Londres que en Kingston, Jamaica, pero puede insistir en definirse a sí misma como jamaicana y/o caribeña como forma de afirmar una identidad que ella percibe que está siendo denigrada cuando el racismo representa a los negros fuera de la "britanidad". Al mismo tiempo, otra mujer joven con antecedentes similares puede intentar repudiar el mismo proceso de exclusión afi rmando una identidad británica negra. La subjetividad de las dos mujeres se inscribe dentro de distintas prácticas políticas que ocupan diferentes posiciones de sujeto. Articulan diferentes posiciones políticas en la cuestión del "hogar", aunque es probable que ambas estén maceradas en las muy

Voltamos, com isso, ao início da discussão: quando os indivíduos, e diferentes povos, que são considerados "incompatíveis" e "opostos" se recusam a ser *colocados* em certas "posições" que restringem a *forma* e o *conteúdo* de seus intercâmbios culturais, esses supostamente "oponentes" são capazes de *reinventar* uma "*linguagem comum*", apesar da violência de suas histórias compartilhadas. Como consequência, essas novas trocas sócioculturais podem, potencialmente, produzir uma nova "*posição de sujeito*" e um novo tipo de engajamento que, embora não necessariamente desprovido de conflito, consegue, ao menos, *romper* com os discursos dos grupos dominantes, dando origem a novos "protocolos de coabitação" e "coexistência". Para que esse novo "idioma de interação" seja possível, torna-se imperativo, então, uma renegociação da própria "memória cultural coletiva" (HALBWACHS, 2004). É a partir da descentralização e do deslocamento do que Rosello chamou de "roteiros autoritários" e de "fronteiras imaginárias" que deve ser um foco de crítica daqueles que pretendem construir novos "espaços heterogêneos" do presente, necessariamente aqueles espaços que podem gerar múltiplos e diversos "*encontros performativos*" entre diferentes povos, culturas e meios de comunicação. Isso requer, no entanto, uma geografia pós-colonial alternativa e aberta a novos significados, roteiros e imaginários que forneçam uma "lente" para novos *pontos de partida*. Ou, no caso específico dos grupos migrantes e diaspóricos, no assentimento da Europa como um continente "heterogêneo", "inclusivo" e "não fixado".

Sobre isso, Nilgün Bayraktar (2016) escreveu que, nos últimos anos, muitos cineastas migrantes e diaspóricos têm sido, com as suas *performances fílmicas*, capazes de impor "ranhuras", "irrupções" e "contestamentos" a partir de *dentro* desses espaços dominantes. Posto que, agora, a "margem", os "estranhos", a "diferença", encontram-se encravados no coração do "centro", do "si mesmo", tem-se testemunhado um crescente fortalecimento cultural de minorias étnicas, dentro dos Estados, que desafiam cada dia mais as suposições eurocêntricas sobre uma identidade nacional "inviolável". Por exemplo, ao desafiar as "fronteiras estéticas", bem como as "fronteiras nacionais" e "culturais", muitos filmes feitos

---

mezcladas culturas diaspóricas de Gran Bretaña. Por otro lado, puede que la misma mujer asuma posiciones alternativas en distintos momentos; las circunstancias del momento en el que se toman estas elecciones serán determinantes". – Original.

por migrantes e diaspóricos contemporâneos contribuiriam para reforçar uma imagem da Europa cada vez mais complexa, heterogênea e descentrada.

Os "comentários visuais" e "ideológicos" de vários dos filmes produzidos por esses "estranhos" no interior da Europa contemporânea, estariam, nesse sentido, a participar de um processo de *redefinição* da própria noção de "Europa" – e que alguns autores chegaram a reconhecer como a ascensão de uma "*Europa negra*" (HINE, KEATON e SMALL, 2009). Além disso, essas produções cinematográficas também parecem contribuir para desafiar a própria lógica do "ou isso ou aquilo", "ou europeu ou africano", "ou francês ou argelino", "ou inglês ou negro", "pela possibilidade de um 'e', o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária" (HALL, 2003, p.344).

Por conseguinte, se a maioria dos Estados europeus ainda insiste em propor "roteiros autoritários" (seja ele "negativo" ou em sua versão "fetichizada") desses grupos como "estranhos" – e "homogêneos" em sua "estranheza" –, a partir de "posições primordialistas", é preciso, segundo o que foi exposto, atentar-se para o fato de que o sujeito migrante e diaspórico ao "contar histórias contribui [também] para a criação de uma esfera pública alternativa, trazendo à tona particularidades de auto-dramatização e autoconstrução que podem fornecer elementos cruciais para a contracultura racial" (GILROY, 2001, p. 374). Isso significa que, em suas "*inflexões vernaculares*" (HALL, 2010), esses grupos seriam capazes de produzir "contranarrativas" populares que tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas, e contraditórias, da chamada "cultura *mainstream*", elementos de um discurso que *desestabiliza*, em parte, as "relações de poder" e os "cenários pré-estabelecidos", simbolizando outras "formas de vida" e outras "tradições de representação".

Dessa maneira, histórias dramatizadas e reencenadas no cinema contribuiriam para reconfigurar as concepções *territorialmente* limitadas de "identidade", "cultura" e "estética cinematográfica", numa verdadeira "contra-geografia" não-ocidental da Europa – numa espécie de "dupla consciência" que emerge das experiências de "deslocamento" e "reterritorialização" (BAYRAKTAR, 2016). De modo que esses grupos recusar-se-iam a se aglutinar em torno de um "eixo único" de diferenciação – que sobredeterminaria a possibilidade de um verdadeiro "*encontro performativo*". Assim, nesse movimento, como afirma Bo Strath (2000), esses grupos, inevitavelmente, levar-nos-ia a

> reconhecer que a Europa também pode emergir como "outra" a partir de dentro, isto é, a partir de dentro do que *os outros* consideram ser a Europa, como uma espécie de exclusão auto-imposta (STRATH, 2000, p. 15, tradução e grifo nossos)[139].

Sendo assim, teríamos hoje disponíveis "multipistas" (STAM, 2010) na mídia audiovisual, especialmente no cinema, nas produções artísticas desses grupos marginalizados, que agora são capazes de orquestrar "histórias múltiplas", diferentes espacialidades e perspectivas – muitas das quais contraditórias e ambivalentes. Pois, ainda de acordo com Nilgün Bayraktar (2016), essas novas produções cinematográficas, sobretudo desde o final dos anos 1990, não ofereceriam mais um "canal de história", mas "múltiplos canais", diferentes roteiros para representações históricas multifocais. Desse modo, o cinema produzido por grupos migrantes e diaspóricos no interior das sociedades contemporâneas, representaria uma espécie de "*hibridismo transgressor*", uma forma de palimpsesto que desafiaria o mundo hegemônico e sua estética linear e homogeneizante. Seriam esses filmes capazes, portanto, de revelar os "subtextos" escondidos dos Estados-nação contemporâneos – inaugurando "novas cenas" e possibilitando novos "encontros", novos "espaços" e novos "pontos de partida". É sobre isso que gostaria de falar a seguir.

3.5 CINEMA, MEMÓRIA E MIGRAÇÃO

> "Os migrantes devem, necessariamente, criar uma nova relação imaginativa com o mundo, devido à perda de *habitats* familiares. E para o resultado plural, híbrido e metropolitano de tais imaginações, o cinema, no qual fusões peculiares sempre foram legítimas, ... pode muito bem ser o local ideal" – Salman Rushdie**, "Pátrias imaginárias"**[140].
>
> "A fantasia não é (…) antagônica à realidade social; é sua precondição ou cola psíquica" – Jacqueline Rose, "**Estados de fantasia**"[141].
>
> "as coisas do passado são abolidas, mas ninguém pode fazer com que não tenham sido" – Pau Ricoeur, "**A memória, a história e o esquecimento**".

[139] "We should recognize that Europe can also emerge as the other from within, that is, from within what others consider to be Europe, as a kind of self-imposed exclusion". – Original.
[140] "Migrants must, of necessity, make a new imaginative relationship with the world, because of the loss of familiar habitats. And for the plural, hybrid, metropolitan result of such imaginings, the cinema, in which peculiar fusions have always been legitimate, … may well be the ideal location". – Original.
[141] "Fantasy is not (…) antagonistic to social reality; it is its precondition or psychic glue". – Original.

Paul Little (1994) escreveu em um pequeno artigo chamado "*Espaço, Memória e Migração*" que o estado de "desterritorialização" (quebra, perda ou afastamento de um território) dizia respeito às pessoas que são cronicamente móveis e deslocadas de seus "lugares de origem", e, em razão disso, se veem obrigadas a inventar novos "lares" na ausência dessas "bases territoriais". Sobretudo, por meio de memórias de lugares onde não podem mais habitar fisicamente. O processo de "reterritorialização", portanto, seria a tentativa dessas pessoas de *relocalização* no espaço "pela manipulação múltipla e complexa da memória coletiva no processo de ajustamento ao novo local" (LITTLE, 1994, p.11). Nesse processo, a memória se torna, portanto, um meio de *localizar-se* no espaço, pois é através da memória que se torna possível recriar "lares", forjar "paisagens morais" e alcançar "pontos de unidade" entre nós mesmos e o mundo. Consequentemente, "a desterritorialização que ocorre numa escala... geralmente implica uma reterritorialização em outra" (HAESBAERT, 2002, p. 133).

Embora a migração (do latim *migrare*: "mudar de lugar ou posição") tenha se tornado um dos mais importantes temas da atualidade, na verdade, desde suas origens remotas que as pessoas se movimentam. Por isso que, o estado de desterritorialização, ainda que muitas vezes seja acompanhado por "traumas" ou diferentes níveis de "sofrimento", é também ele parte da condição humana. Obviamente, esse "deslocamento" pode ser distinguido em diferentes categoriais: migrações internas e externas, migrações colonizadoras, migração voluntária ou forçada, deslocamentos temporários ou permanentes, migração legal e ilegal, migrações laborais, fuga sobreviventista, migração recreativa, migração acadêmica, migrações motivadas por relações amorosas, entre tantas outras formas de "mobilidade", como vimos acima. O tráfico de escravos de meados do século XVI até meados do século XIX pode ser considerado, nessa discussão, um clássico exemplo de "migração forçada" de milhões de pessoas arrancadas de sua "terra" e obrigadas a "*relocalizar-se*" no novo continente americano. A "atlântico negro" surgiu, nesses termos, de uma violenta "força colonizadora" que impusera a "dispersão involuntária" de sua população para o "novo mundo".

Mais recentemente, duas ondas de migrações marcaram especificamente a Europa, como descreveu Kevin Robins (2007). Segundo este autor, a década de 1950 foi caracterizada por migrações de populações coloniais e pós-coloniais para as "metrópoles imperiais" – por exemplo, migrações da África Ocidental e do Magrebe (norte da África) para a França, da Indonésia para a Holanda, do Caribe e do sul da Ásia para a Grã-Bretanha (ROBINS, 2007,

p.153). Ao mesmo tempo, a migração de "mão-de-obra" não baseada em ligações (pós)coloniais também ocorreu em outras partes do norte e do oeste da Europa – como os chamados "*Gastarbeiter*" ("trabalhadores convidados"), que acabaram se juntando a suas famílias e estabelecendo verdadeiras comunidades diásporas desenvolvidas – como a população turca na Alemanha, por exemplo. Por outro lado, movimentos migratórios mais recentes, especialmente a partir da década de 1990, de fora da Europa, parecem seguir agora uma "lógica mais aleatória" (ROBINS, 2007, p.153), envolvendo migrantes econômicos e forçados de diversas partes do mundo (África, Oriente Médio, Extremo Oriente, Caribe e América do Sul), e que fazem da Europa seu "lugar de destino". Essas "novas migrações da globalização", como intitula Robins, seriam indicativas de mudanças profundas na dinâmica da mobilidade contemporânea e que vem mudando a "composição social" e "cultural" das sociedades europeias no século XXI.

Embora não o tenha feito explicitamente até o momento, faz-se necessário então diferenciar alguns termos. Aquilo que chamamos de "migração" refere-se à mobilidade "coletiva"; podendo ser temporária, ou resultar em uma estadia de longo prazo (seja ela planejada, incidental ou devido à impossibilidade de retornar ou seguir em frente). Como definiu Abdelmalek Sayad (1998, p.14), "na origem da imigração encontramos a emigração, ato inicial do processo [...] o que chamamos *imigração*, e que tratamos como tal em um lugar [...] é chamado em outro lugar [...] de *emigração*; como duas faces de uma mesma realidade". Nesses termos, o "imigrante" apenas "nasce", na sociedade que assim o designa, a partir do momento que atravessa as suas fronteiras. A migração, portanto, constitui a "pré-condição" para a formação de uma "diáspora".

Em termos conceituais, a "diáspora" partilha de algumas características básicas. De acordo com Kim D. Butler (2001, p.189-191) ela: 1) implica uma dispersão, em vez de uma mera "transferência" populacional de um lugar para outro. Isso significa que o grupo social "reconhecível" como tal preserva, até certo ponto, uma identidade étnica e uma solidariedade comunal com o lugar que ficou para trás. 2) Por essa razão, sempre existiria, em algum grau, na diáspora, uma relação "imaginária", ou "real", com esse "lugar de origem". Seja qual for a sua forma, ele ajudaria a fornecer uma "base" a partir da qual a identidade diaspórica pode se desenvolver. 3) Deve existir uma autoconsciência de identidade do grupo. É essa consciência que ligaria esses "grupos dispersos" não apenas ao "lugar de origem", mas também uns aos outros. E, por último, uma quarta características distintiva da diáspora seria a sua dimensão

"*histórico-temporal*": existir ao longo de pelo menos duas gerações. Do contrário, "um grupo que atenda a todos os critérios acima, mas que seja capaz de retornar à sua terra natal dentro de uma única geração, pode ser mais apropriadamente descrito como estando em exílio temporário" (BUTLER, 2001, p.192, tradução nossa)[142].

No que concerne ao "exílio", ele geralmente tem origem no banimento, e uma vez banido, o exilado leva uma "vida anômala", devido à "privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal" (SAID, 2003, p.50). No entanto, o exílio pode ser voluntário ou involuntário, a depender das circunstâncias sociais e políticas. Por outro lado, o refugiado, por exemplo, é uma criação do Estado moderno. Significa um *status* político de pessoas que necessitam urgentemente de ajuda internacional – como as populações forçadas a se deslocarem por conta de conflitos sociais e guerras civis. Nesses termos, todo refugiado pode ser considerado um exilado, mas nem todo exilado pode ser considerado um refugiado. Já os chamados "expatriados" seriam aqueles indivíduos cosmopolitas que vivem voluntariamente em outros países, geralmente por motivos pessoais ou sociais. Eles podem sentir eventualmente a mesma solidão e alienação do "exilado", mas não sofreriam, segundo Edward Said (2003), com as mesmas "interdições" – semelhante à distinção que vimos acima entre "estrangeiros típicos" (assimiláveis) e "imigrantes típicos" (indesejáveis).

Com isso, pode-se afirmar que a "diáspora" compartilha uma série de características comuns com a experiência do "exílio". Ambos são consequência de um "deslocamento", de uma "dispersão". Porém, enquanto o exílio conota uma certa "impossibilidade de retorno" (pelo menos enquanto durar o exílio), os sujeitos da diáspora tendem a ter maior liberdade para viajar e manter múltiplas redes transnacionais e conexões com sua cultura e/ou "lugar de origem". O que não quer dizer, por isso, que toda experiência de exílio seja uma experiência vivida como "negativa" e "desprazerosa". Isso fica evidenciado na fala de alguns cineastas africanos contemporâneos que optam por viver fora da África, em muitos casos pela falta de apoio à atividade cinematográfica em seus países de origem, e passam a vivenciar o exílio como uma espécie de "oportunidade", e não tanto como uma "condenação". Por exemplo, o reconhecido cineasta mauritano Abderrahmane Sissako, em entrevista dada a Isabel Balseiro, descreve a sua experiência de exílio da seguinte forma:

[142] "A group meeting all of the above criteria, but able to return to its homeland within a single generation, may more appropriately be described as being in temporary exile". – Original.

> Eu não sou uma entidade inteira como tal. Eu sou um múltiplo. E essa multiplicidade é fragilidade. No entanto, essa fragilidade se torna quase uma leveza. Então eu surfo nas coisas talvez com mais facilidade. Com isso quero dizer que não sou alguém que está entristecido pelo exílio. Eu não sou uma vítima. É uma escolha (BALSEIRO, 2007, p.5, tradução nossa)[143].

Além de Sissako, outros cineastas, como o chadiano Mahamat-Saleh Haroun e o congolês Balufu Bakupa-Kanyinda, são também representativos dessa tendência e, tal como Sissako, fazem do "exílio", e do "descolamento", o tema de muitas de suas obras. Mahomed Bamba considera que "nesse afastamento do seu país de origem o cineasta procura objeto e motivo para a criação" (2011, p.175). Ainda assim, cada cineasta vive diferentemente tanto a experiência do exílio quanto a vida na diáspora. Como o próprio Mahamat-Saleh Haroun reconhece: "as trajetórias da diáspora africana são completamente individuais" (2008, p.100, tradução nossa)[144]. Desse modo, a experiência do exílio e da diáspora deve ser definida pelo reconhecimento de sua própria heterogeneidade e diversidade, visto que, como complementa Haroun: "nossa memória comum e nossa ruptura semelhante não nos tornam uma comunidade de destino, mas de memória" (208, p.103, tradução nossa)[145].

Nesses termos, pensar a diáspora africana como um "bloco indiferenciado" não nos permite identificar as suas complexidades e múltiplas identidades. Como também exemplificado por Butler (2001), um descendente africano nascido na Jamaica faz parte da diáspora africana. Ao se mudar para a Inglaterra, ele ou ela se junta, agora, a uma diáspora caribenha na Inglaterra, embora ainda seja membro da diáspora africana. Sendo assim, conceituações da diáspora devem ser capazes de acomodar a realidade de "múltiplas identidades" e "fases" da diasporização ao longo do tempo. Quando analisamos aquilo que chamamos por "diáspora", portanto, devemos evitar tomá-la como um "rótulo étnico" generalizador. Mais produtivo, então, seria compreendê-la como um "quadro analítico", capaz de reconhecer que "as identidades da diáspora são aquelas que estão constantemente

---

[143] "I am not a whole entity as such. I am a multiple. And this multiplicity is fragility. However, this fragility becomes nearly a lightness. So, I surf over things perhaps with more ease. By that I mean that I am not someone who is saddened by exile. I am not a victim. It is a choice". – Original.

[144] "Les trajectoires de la diaspora africaine sont complètement individuelles". – Original.

[145] "Notre mémoire commune et notre semblable cassure font que nous ne constituons pas une communauté de destin mais de mémoire". – Original.

produzindo e se reproduzindo de novo, através da transformação e da diferença" (HALL, 2010, p.360, tradução nossa)[146].

Isso significa que a diáspora africana não é algo que "já está dado", que transcende o lugar, o tempo, a história e a cultura. Obviamente, ela vem de um lugar, ela tem uma história e uma memória. Entretanto, como tudo o que é histórico, ela está sujeita a constantes transformações. Quero com isso dizer que não existe uma "visão unificada" e "única" compartilhada por esses grupos. É por isso que, diante de distintas experiências, não se pode falar em "cinema africano" (e da diáspora), no singular, mas em "cinemas africanos" (e da diáspora), no plural. Contudo, a tentativa de conceituação desse cinema pode ser analiticamente produtivo e possuir um "valor heurístico" interessante na análise da representação da experiência do espaço, do movimento, da dispersão, da fragmentação, do exílio e da vida nesse "entre-mundos".

3.5.1 Cinema "com sotaque" africano?

Paul Ricœur (2007, p.157) afirmava que as recordações "de ter morado em tal casa de tal cidade ou a de ter viajado de tal parte do mundo", e de "experiências vividas" poderiam aproximar a nossa "memória íntima" com aquela "memória compartilhada" entre os nossos pares, assim se realizaria a passagem do "individual ao coletivo", do "pessoal ao histórico". O pensador francês também afirmava que "o ato de habitar não se estabelece senão pelo ato de construir [...] O espaço construído consiste em um sistema de sítios para as interações mais importantes da vida" (2007, p.158). Isso significa que a construção, como narrativa do *self*, operaria um tipo de *inscrição* no espaço e no tempo. O cinema, sendo uma arte que se localiza entre a "realidade" e o "imaginário", torna-se, nesses termos, um verdadeiro "ato de construção" de memórias e de preservação, e reinvenção, de identidades.

E como não existe um mundo "fora da representação", que fixa e naturaliza certas diferenças; ou fora de um "contexto discursivo", que delimita as "regras do encontro", tal como mencionado por Rosello (2005), a *inscrição* no espaço e no tempo se dá muitas vezes entrelaçada com o cinema e suas imagens – capazes de constituir novas narrativas e, consequentemente, novos sujeitos. De acordo com Hall (2010), no caso da diáspora africana,

[146] "Las identidades de la diáspora son aquéllas que están constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia". – Original.

por exemplo, os filmes ofereceriam uma maneira de impor uma "coerência imaginária" à experiência de dispersão e fragmentação. Eles seriam capazes, portanto, de reconstruir

> uma plenitude imaginária que se opõe à rubrica quebrada de nosso passado. São recursos de resistência e identidade para enfrentar as formas fragmentadas e patológicas em que a experiência foi reconstruída nos regimes dominantes da representação visual e cinematográfica ocidental (HALL, 2010, p.351, tradução nossa)[147].

Desse modo, a "memória coletiva", compartilhada por esses grupos, estaria encontrando cada vez mais oportunidades de "*visibilidade*" em suas práticas cinematográficas, como uma forma de empoderamento cultural descentralizado de histórias "marginais" e "subalternas". Por isso que, de acordo com Daniela Berghahn e Claudia Sternberg (2010), embora existam muitos bons filmes produzidos por cineastas europeus que buscam representar a vida de migrantes e minorias étnicas – gerando empatia e contribuindo para possíveis alianças políticas –, a "autoria", de acordo com elas, ainda permanece um fator importante quando pretendemos diferenciar seus filmes daqueles produzidos por cineastas migrantes e diaspóricos. Pois, dentro do "espaço da diáspora", como um local ao mesmo tempo de "inclusão e exclusão", "pertencimento e alteridade" (BRAH, 2011, p.209), todos os cineastas podem potencialmente articular uma memória na qual a "memória diaspórica" e a "cultura memorial" tradicional da nação anfitriã convergem. Porém, os dois "espaços memoriais" não são "idênticos" (BERGHAHN e STERNBERG, 2010). Isso porque, enquanto os cineastas migrantes e diaspóricos podem *ativar* "conexões memoriais", ou "pós-memoriais" (HIRSCH, 1997)[148], com um "passado perdido", os diretores, e escritores, não-migrantes, e não-diaspóricos, apenas poderiam ter acesso àquilo que Alison Landsberg (2003)

[147] "una plenitud imaginaria que se contrapone a la rúbrica quebrada de nuestro pasado. Éstos son recursos de resistencia y de identidad con los cuales se confrontan los caminos fragmentados y patológicos en los que la experiencia ha sido reconstruida dentro de los regímenes dominantes de la representación cinematográfica y visual de Occidente". – Original.

[148] A "pós-memória", tal como descrita por Marianne Hirsch (1997, p.22, tradução nossa), caracterizaria a experiência daqueles cujas vidas são sobrepujadas por narrativas que ocorreram antes de terem nascidos e cujas próprias narrativas tardias são "deslocadas pelas histórias da geração anterior, moldadas por eventos traumáticos que não podem ser totalmente compreendidos nem recriados". Sendo assim, Hirsch sugere que a conexão da pós-memória com o passado é "mediada não pela lembrança, mas pelo investimento imaginativo, projeção e criação" (p.23). Como resultado, essa memória não seria "vazia" ou "ausente", mas "obsessiva" e "implacável". Além disso, Hirsch argumenta que as mídias visuais desempenhariam um papel fundamental na construção da "pós-memória", porque essas imagens representariam "a forma" como os *traços* desse "passado perdido" se manifesta.

chamou de uma "memória protética" – ou seja, àquelas memórias de experiências que "não são suas".

Diversos autores, através do recurso a vários modelos e metáforas analíticas, buscaram enfatizar essa "particularidade cinematográfica" criando termos e conceitos, a fim de explicar como, e porque, esse cinema se distinguiria das demais produções cinematográficas contemporâneas. Em seu livro "*An Accented Cinema: exilic and diasporic filmmaking*" (2001), o teórico iraniano Hamid Naficy, por exemplo, definiu o "cinema com sotaque" ("*accented cinema*"), como uma "resposta estética" à "experiência de deslocamento" daqueles indivíduos e grupos que vivenciam, ou vivenciaram, uma vida marcada pelo exílio, pela migração e pela diáspora. Segundo o autor iraniano, os cineastas exilados, migrantes e diaspóricos *inscreveriam* a sua (des)localização biográfica, social e cinematográfica tanto na "*forma*" quanto no "*conteúdo*" de seus filmes. Em linhas gerais, esses cineastas operariam de maneira independente, fora do sistema de estúdios, ou das principais indústrias cinematográficas. Geralmente, valendo-se de modos de produção intersticiais e coletivos que vão de encontro a essas entidades hegemônicas. Como resultado, haveria um "olhar privilegiado" em grande parte desses filmes, especialmente para as *tensões* em torno da "marginalidade" e da "diferença" cultural.

Contudo, justamente por existirem essas "tensões" e "diferenças", não seria possível enquadrar os "cineastas com sotaque" em um "grupo homogêneo", ou mesmo em um "movimento cinematográfico". Na verdade, as suas variações poderiam ser impulsionadas por múltiplos fatores, pois, como vimos na fala de Haroun, cada cineasta trilha caminhos criativos individuais na diáspora e no exílio. Porém, segundo Naficy, existiriam semelhanças entre eles, e elas derivariam principalmente do que esses cineastas têm em comum: a "subjetividade liminar" e a "localização intersticial" na sociedade – que nasceram, ou para a qual se deslocaram – e na indústria cinematográfica. Sendo assim, o "cinema com sotaque" derivaria o seu "*acento*" dos seus modos de produção artesanal e coletivo, e dos locais "desterritorializados" de seus cineastas e de suas plateias. Consequentemente, nem todos os "filmes com sotaque" seriam necessariamente filmes exílicos e diaspóricos, mas todos os filmes exílicos e diaspóricos carregariam, segundo Naficy, um "sotaque" específico. E ele poderia ser identificado também em suas "estruturas textuais", à exemplo do uso constante de narrativas fragmentadas, multilíngues e justapostas; personagens geralmente em busca de um "lar"; temas envolvendo identidade e deslocamento; estruturas de sentimento limítrofe,

nostálgicas e liminares; e a representação de "espaços fóbicos", que se refeririam primariamente à "claustrofobia" e à "agorafobia" (NAFICY, 2001, p.23; 1996, p.130).

Com efeito, se o "sotaque" na linguística se refere apenas à pronúncia, deixando a gramática e o vocabulário intactos, o "sotaque exílico" e "diaspórico", nessa perspectiva, permearia a "estrutura profunda" do filme: sua narrativa, estilo visual, personagens, assunto, tema e enredo. Assim, o "estilo com sotaque" proposto por Naficy funcionaria, nesses filmes, ao mesmo tempo como "sotaque" e "dialeto" – para permanecer com a "analogia linguística". Entretanto, como esse "sotaque" não pode ser considerado parte de um "estilo programático", ou algo "já formado", Naficy recorre à noção de "estrutura de sentimento" emergente, de Raymond Williams (ver seção 2.3.3), para afirmar que essas "estruturas de sentimentos" deslocadas seriam *expressas* nos filmes por meio de "configurações cronotópicas da pátria, como utópica e aberta, e do exílio, como distópicas e claustrofóbicas" (NAFICY, 2001, p.27, tradução nossa)[149]. Além disso, como fruto do deslocamento pós-colonial, ou da mobilidade transnacional contemporânea, das "margens" para o "centro", esses indivíduos e grupos, de acordo com Naficy, também estariam ganhando mais "direito de fala". Isto é, por mais marginalizados que estejam dentro desses "centros", eles teriam a oportunidade de acessar os "meios de produção" – ainda que limitados e independentes – para expressar-se enquanto uma "voz dissonante" no interior das sociedades hegemônicas. Contudo, a grande questão que o autor se coloca, parafraseando Gayatri Spivak, é se os "subalternos podem ser ouvidos!".

Outro ponto importante que Naficy traz diz respeito aos sentidos ideológicos de algumas classificações. A maneira como classificamos e "rotulamos" alguns filmes acaba, muitas vezes, sobredeterminando a sua interpretação e, de algum modo, criando uma espécie de "*guetização*". Sendo assim, Naficy acreditava que, embora as abordagens – incluindo a sua – sirvam para "enquadrar" um conjunto de filmes, com o intuito de melhor compreendê-los, por outro lado, essas mesmas abordagens podem cair no erro de servir "para determinar excessivamente e limitar os significados potenciais dos filmes" (NAFICY, 2001, p.19, tradução nossa)[150]. Nesse sentido, ele chama a atenção para a necessidade de reconhecer que as classificações nunca são "estruturas neutras", mas sempre "*construtos ideológicos*". Isso significa que, para Nacify, uma vez que um conjunto de filmes é rotulado de uma determinada

[149] "chronotopical configurations of the homeland as Utopian and open and of exile as dystopian and claustrophobic". – Original.
[150] "to overdetermineand limit the films' potential meanings". – Original.

maneira, ele correrá o risco de assim permanecer, ao menos discursivamente, mesmo quando já não mais coincida com a sua "classificação".

Curiosamente, ainda que este autor chame nossa atenção para o perigo de certas "classificações", ele não abre mão de, dentro do que nomeou de "cinema com sotaque", apresentar mais distinções analíticas. Naficy nos oferece algumas "subcategorias" desse "sotaque", as quais chama de "filme pós-colonial étnico e de identidade", "filme exílico" e "filme diaspórico". Tal distinção estaria, segundo ele, baseada principalmente na relação variada dos filmes e seus criadores com os "lares" existentes ou imaginários – embora ele também reconheça que, em graus variáveis, muitos desses filmes podem apresentar as três características simultaneamente. Por exemplo, ele vai dizer que os "exilados" pensariam e refletiriam constantemente sobre as suas terras natais com um sentimento de perda aguda e profunda pertença, e viveriam com "o sonho de um regresso glorioso" (NAFICY, 2001, p.229)[151]. Por outro lado, os sujeitos diaspóricos e pós-coloniais desenvolveriam relacionamentos mais "horizontais e multidimensionados", não apenas com a "pátria", mas também com outras comunidades, em outros lugares. Assim, enquanto as experiências diaspóricas parecem mais marcadas pela "pluralidade, multiplicidade e hibridismo", as experiência exílicas tenderiam a ser estruturadas em torno de "binarismos e dualidades".

Ainda sobre as "diferenças de sotaque", Naficy acreditava que tais diferenças estariam marcadas por relações de poder que terminam por determinar seu "valores sociais" e "políticos". Desse modo, os "sotaques", embora igualmente importantes, poderiam ser usados como critério para julgar o posicionamento social e as personalidades dos indivíduos que o "possuem". Com efeito, dependendo do sotaque que carregamos, "alguns podem ser considerados regionais, caipiras, vulgares, feios ou cômicos, ao passo que outros podem ser tidos como educados, de classe alta, sofisticados, bonitos e distintos" (2001, p. 23, tradução nossa)[152]. Transpondo essas relações para o cinema, Naficy identifica o "sotaque oficial" com o cinema dominante, considerado, e aceito, como "padrão", "neutro", "isento de valores", "livre de ideologia" e, em última análise, "sem sotaque".

Logo, na perspectiva de Naficy o "sotaque" dos "sujeitos deslocados" e "diaspóricos" seriam potencialmente "contra-hegemônicos" porque desafiariam o "sincronismo" e o

[151] "the dream of a glorious homecoming". – Original.
[152] "some speakers maybe considered regional, local yokel, vulgar, ugly, or comic, whereas others may be thought of as educated, upper-class, sophisticated, beautiful, and proper". – Original.

"monolinguismo" do cinema dominante, criando "lapsos" em determinadas convenções de representação – no uso do som, da narração multivocal e da imagem. Além disso, seus "marcadores visuais" de diferença e de pertencimento, associadas à biografia de seus produtores, acentuariam novas questões de "tradução" e "interculturalidade". Dessa forma, para Naficy, ao incorporar diferentes elementos, ligados ao modo de produção e ao conteúdo de suas histórias, esses filmes "desestabilizam o narrador onisciente e o sistema narrativo do cinema hegemônico". E ao fazê-lo, "o estilo com sotaque em si [torna-se] um exemplo de discurso indireto livre para forçar o cinema dominante a falar em um dialeto minoritário" (2001, p.25, tradução nossa)[153].

Tal como o "sotaque" de Naficy, outros autores vão propor outras terminologias para entender os "elementos distintivos" desse tipo de cinema. Laura Marks (2000), por exemplo, escolhe o termo "cinema intercultural", a fim de chamar a atenção para o fato desses filmes serem concebidos como locais de "encontro entre diferentes organizações culturais de conhecimento" (MARKS, 2000, p.7, tradução nossa)[154]. Para ela, a "cultura" seria algo que os "migrantes" e "sujeitos deslocados" levariam consigo. Ou seja, o "material" que passaria pelas fronteiras nacionais e transformaria as nações "a partir de dentro". Com isso, Marks propõe uma teoria da "*visualidade háptica*" (2000, p.XI) que se baseia na hipótese de que a experiência da diáspora, do exílio, da migração e do deslocamento causaria um profundo *efeito* no "aparato sensorial" dos cineastas, não apenas em sua visão, mas em sua percepção "olfativa" e "háptica" (relacionado àquilo que se pode "tocar"), permitindo decifrar a "natureza aurática" dos objetos de uma forma menos comum na obra de artistas não migrantes e não diaspóricos. Sendo assim, de acordo com Marks, enquanto o cinema ocidental hegemônico privilegia a "visão", o "cinema intercultural" invocaria a "memória cultural" de um público deslocado, envolvendo os espectadores *fisicamente*, estimulando seu sentido de "tato", "olfato" e "paladar".

Na mesma linha de Marks e Naficy, ao analisar o cinema indo-canadense, Sujata Moorti (2003) afirmará que o "cinema diaspórico" seria caracterizado por uma "*ótica diaspórica*" característica. De acordo com Moorti, através dos fluxos transnacionais da mídia visual, particularmente no final do século XX, as "comunidades diaspóricas" seriam agora

[153] "destabilize the omniscient narrator and narrative system of the mainstream cinema and journalism […] The accented style is itself an example of free indirect discourse in the sense of forcing the dominant cinema to speak in a minoritarian dialect". – Original.
[154] "the encounter between different cultural organizations of knowledge". – Original.

capazes de explorar um "armazém de imagens culturais" da cultura popular ocidental, organizando os sinais lá obtidos de acordo com uma "gramática visual" própria, que, segundo ela, buscaria capturar o "deslocamento", a "ruptura" e a "ambivalência" da "experiência diaspórica" (MOORTI, 2003, p.359). Desse modo, o "cinema da diáspora" representaria um "*modo de ver*" que enfatiza e ressalta os "interstícios sociais", aqueles espaços que estão entre as "*rachaduras*" do nacional e do transnacional, bem como entre as diferentes "formações culturais".

Com efeito, percebe-se claramente que os três autores citados partem da suposição de que a experiência da "diáspora", ou do "deslocamento", por si só, parece exigir dos cineastas uma "*resposta estética distinta*". Desse modo, conceitos como "*sotaque*" (NAFICY, 2001), "*visualidade háptica*" (MARKS, 2000) e "*ótica diaspórica*" (MOORTI, 2003), acabam sugerindo que uma estética da "dupla consciência", do "duplo pertencimento", do "hibridismo", pode ser identificada como mais uma característica distintiva desse tipo de cinema. No entanto, quando se busca pensar a noção de "resistência" nos termos propostos por Naficy, Marks e Moorti, ela parece estar apenas ligada à "identidade cultural híbrida dos cineastas", como acreditam Daniela Berghahn e Claudia Sternberg (2010, p.25). Ou à posição "intersticial" desses indivíduos na sociedade. Nesse sentido, a impressão que se tem é que a mera "*existência híbrida*" desses grupos já representaria uma ameaça às construções hegemônicas do mundo. Ao analisar esse tipo de suposição, implícita ou explicitamente compartilhada por muitos teóricos contemporâneos, Filiz Dağcı argumenta que "não são mais as ações da política (antirracista) que são pensadas como trazendo as margens para o centro, mas sim a percepção da 'identidade' dos artistas que automaticamente implica resistência" (2015, p.79, tradução)[155].

Essa observação se apresenta muito pertinente na medida em que uma análise crítica da "fala subalterna" não deve tomá-la como indiscutível em seu caráter "contra-hegemônico", mas também atentar para os seus possíveis "momentos de cumplicidade" com os discursos dominantes, ao reivindicar-se e apresentar-se como uma "diferença" que, na realidade, pode não fazer diferença alguma. Como bem observou Prokop (ver seção 2.4.3), as expressões cinematográficas presentes em uma sociedade não necessariamente refletem o seu "inconsciente coletivo". A admissão de que existem hoje produções fílmicas consideradas

[155] "It is not anymore the actions of (anti-racist) politics that are thought of as bringing the margins to the center, but rather the perceived 'identity' of artists which automatically implies resistance". – Original.

"distintas" e fruto de uma nova "configuração social" das sociedades contemporâneas, deve vir associada a uma visão crítica dessas mesmas produções. Haja vista que as indústrias cinematográficas europeias, por exemplo, parecem cada vez mais "descentralizadas", ao adotarem agendas de "diversidade cultural" que facilitaram a possibilidade de auto-posicionamento desses grupos e, consequentemente, de uma nova "tendência fílmica".

Por exemplo, Graham Huggan argumentou em seu livro "*The Exotic Post-colonial: Marketing the Margins*" (2001) que a "diferença cultural" tornou-se, nos últimos anos, parte de uma grande "indústria da alteridade", que faz da "marginalidade uma mercadoria intelectual valiosa" (2001, p.VIII)[156]. Sendo assim, se, por um lado, esses "migrantes" contemporâneos e cineastas da diáspora na Europa desempenham um papel importante como "corretores culturais", por outro lado, muitos o fazem, de acordo com Huggan, trocando a "experiência minoritária" como um "bem valorizado". Na mesma esteira, Thomas Elsaesser (2005) argumentou provocativamente sobre o chamado "*Cinema mundial*" ("*World cinema*") como um sintoma do "neocolonialismo na esfera cultural". Com a dupla promessa de "inclusão" e "distinção", esse "rótulo onívoro" é aplicado para abranger todas aquelas produções cinematográficas "não hollywoodianas", ou consideradas "não hegemônicas". Em suma, aqueles filmes produzidos pelos "Outros".

Elsaesser (2005) observou que festivais internacionais de cinema na Europa e nos Estados Unidos, por exemplo, criaram uma série de plataformas especiais para apresentar essas produções e investiram cada vez mais na "atualização do termo" como um "selo de qualidade" (ELSAESSER, 2005, p.504). No entanto, para esse autor, o "reconhecimento" desse cinema não estaria isento de problemas. Ele parte então da hipótese de que o processo de "pré-seleção", que resulta a marca particular do "*cinema mundial*", acaba por privilegiar filmes que ressoam, em certa medida, as "sensibilidades estéticas ocidentais" e certos preconceitos sobre esses "outros" – como em algumas "comédias românticas" e "comemorativas" que celebram o "romance interétnico" muitas vezes por meio de certos estereótipos culturais.

No entanto, com um posicionamento contrário aos autores acima mencionados, Daniela Berghahn e Claudia Sternberg (2010) afirmarão que

[156] "marginality a valuable intellectual commodity". – Original.

> Estas observações cínicas parecem denunciar a auto-alteridade como uma prática exploradora e pejorativa. Precisamos também reconhecer, no entanto, que a autopercepção não é de forma alguma a única estratégia adotada e que, em última análise, o crescente interesse no Cinema Mundial no Ocidente se traduz em uma enorme oportunidade para cineastas e produções marginalizados sem suficiente distribuição e oportunidades de exposição para se deslocar para o centro e reivindicar um lugar mais proeminente na indústria cinematográfica europeia (BERGHAHN e STERNBERG, 2010, p.39, tradução nossa)[157].

Com este argumento, Berghahn e Sternberg reconhecem que as imagens do "multiculturalismo" europeu estão, em certa medida, se ajustando às novas forças do mercado global, mas, diferentemente de Huggan, Elsaesser e Dağcı, essa presença das "margens" no "centro" significaria, segundo elas, algo positivo para esses "grupos", ainda que muitos dos filmes não apresentem um "engajamento político" – no sentido forte do termo. Essa questão torna-se útil quando levada para a esfera da luta pela "hegemonia cultural", tal como proposto por Hall (2003[1998]), em seu importante artigo "*Que negro é esse na cultura negra?*". Neste pequeno artigo, Hall argumenta que o reconhecimento do "marginal" em determinados "centros" não é simplesmente uma "abertura" dos "espaços dominantes" para a ocupação dos "de fora". Segundo ele, isso estaria também associado a uma "história de lutas" em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de "novos sujeitos" no cenário político e cultural:

> Reconheço que os espaços "conquistados" para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de "o mesmo", não adianta (HALL, 2003, p.339).

É contra o que ele chamava de "extremismo das contranarrativas", ou seja, do "tudo ou nada", da "vitória total" ou da "cooptação total", que Hall tentou argumentar em seu texto, a fim de pensar o "espaço da subalternidade" como um espaço demasiado "contraditório" para ser enquadrado tão simplesmente em rótulos como *X* ou *Y*. Sendo assim, a chamada

---

[157] "These cynical remarks seem to denounce self-othering as an exploitative and derogatory practice. We also need to acknowledge, however, that selfothering is by no means the only strategy adopted and that, ultimately, the rapidly growing interest in World Cinema in the West translates into an enormous opportunity for hitherto marginalised film-makers and productions without sufficient distribution and exhibition opportunities to move to the centre and to claim a more prominent place in the European film industry". – Original.

"hegemonia cultural" nunca poderia ser considerada uma "dominação pura", ou um jogo cultural de "perde-ganha", mas sempre algo que diz respeito às disposições e configurações do "poder cultural". Isso significa que não importa o quão "deformadas", "cooptadas" e "inautênticas" sejam as formas como, por exemplo, os negros e as tradições e comunidades negras pareçam, ou sejam "representadas" na "cultura popular", porque, de algum modo, "nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas" (HALL, 2003, p.342). Quer dizer, uma "vernacularidade", ou para usar o termo de Naficy, um "sotaque", na estilização retórica do corpo, na forma como ocupam o espaço social, nas expressões e nos estilos, nas posturas, nas "maneiras de falar" – *hibridizadas*.

Essa discussão é importante porque também evidencia como muitos cineastas contemporâneos lidam com o dilema do "deslocamento" e da "transculturalidade". No contexto da diáspora africana, por exemplo, esse dilema é vivenciado na forma contraditória da "reivindicação de africanidade" e o "desejo de escapar" dela, como observou Olivier Barlet (2012). Ou seja, buscando escapar de categorias limitadoras baseadas em "autenticidade", "identidade" e "raiz única", muitos cineastas africanos, e da diáspora, frequentemente reivindicam um *status* indiferenciado como "cineastas". No entanto, o rótulo "africano" geralmente passa a ser o seu principal trunfo, não só para a participação em determinados festivais especializados, mas também para o financiamento de seus filmes (*Fonds Sud*, *Francophonie*, *Cooproduções*, *Fundações europeias*, etc.).

Essa "desejo" surge, sobretudo, como uma *reação* contra o "aprisionamento" e os "preconceitos" que um "rótulo identitário" geralmente implica, ao sobredeterminar, por exemplo, o valor universal da maioria desses filmes. Por essa razão, muitos cineastas africanos contemporâneos tendem a afirmar que a sua "especificidade" seria justamente não ter uma "única" especificidade, definindo-a mais como um *devir*, uma "busca", uma mudança cultural permanente, um "hibridismo inconstante" entre várias culturas, como se nota na fala da cineasta franco-senegalesa Dyana Gaye em relação aos seus filmes:

> A ideia não é fixar uma identidade africana ou senegalesa, mas sim de compreender o movimento, entendendo o deslocamento e o trânsito como princípio de invenção. Tudo isso é um pouco a imagem do que eu sou: eu não posso dizer que sou apenas

> senegalesa ou francesa; eu sou o encontro dos dois, com um pouco de italiano também (2013, s/n)[158].

A fala de Gaye demonstra dois fatores importantes no debate contemporâneo. Por um lado, os cineastas mostram ter uma consciência de que a "identidade africana" não existe como "substância", ao admitirem que a própria "origem africana" é cruzada por outras culturas, em vez de "congelada" numa diferença que parece ser erguida como "característica primordial". Por outro lado, posicionamentos como esse também parecem querer afastar-se da "obrigação de compromisso" que muitas vezes leva, segundo Kenneth Harrow (2013), ao estabelecimento de um "discurso dogmático" do cinema produzido em África e em sua diáspora, e que contribui, em certa medida, para "restringir" a busca por novos "caminhos" e novas "experiências estéticas" alinhados com o tempo presente e os desafios do futuro. Em vista disso, Barlet (2012, p.84) afirma que para fugir do risco de "bloquear-se" nesse "lugar de outro", como um "valor absoluto", muitos cineastas passaram da reivindicação ao "direito à diferença", num primeiro momento, para a reivindicação do "direito à indiferença", mais recentemente.

Existe, portanto, um reconhecimento de que "ser africano", ou partilhar da "cultura africana", não permite a esses indivíduos ter "as chaves da cultura africana". Isso significa que a reprodução das "tradições culturais" não pode ser interpretada como a "transmissão pura e simples" de uma "essência fixa" ao longo do tempo. Pelo contrário, ela se dá nas "rupturas e interrupções", sugerindo que "a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo contemporâneo" (GILROY, 2001, p.208). Entretanto, embora esses cineastas reivindiquem novas "formas e políticas" na forma híbrida e transnacional como pensam e produzem os seus filmes, grande parte dos "críticos ocidentais" ainda continuam julgando e apreciando os filmes africanos, e da diáspora, pela lente de uma "estética engajada" e "identitária". Implicitamente, esse tipo de pensamento ajuda a perpetuar uma divisão mutuamente exclusiva entre os chamados "cinemas ocidentais", que seriam considerados "universais" e, por isso, sem necessidade do

[158] "L'idée n'est pas de fixer une identité africaine ou sénégalaise mais plutôt d'en saisir le mouvement, avec ici le déplacement et la circulation comme principe d'invention. Tout cela est un peu à l'image de ce que je suis : je ne peux pas me résoudre à dire que je ne suis que sénégalaise ou que française ; je suis la rencontre des deux, avec un peu d'Italie aussi!" (Entrevista presente no catálogo do filme "Des Étoiles", distribuído por "Haut et Court", 2013).

"rótulo identitário", e os cinemas africanos, fortemente identitários e marcados pelo "particularismo cultural".

Em vista disso, muitos cineastas contemporâneos tentam desafiar a "imagem folclórica" que se mantém em relação à própria origem, a fim de explorar as questões atuais do continente, sem com isso se valer de mensagens e ideologias "messiânicas". Sendo assim, a maioria de seus filmes parecem hoje representar um trabalho esteticamente "em andamento", não com o intuito de construir "uma verdade", mas na busca de "reinventá-la" a todo custo. Mais do que nunca, pode-se dizer que muitos desses cineastas contemporâneos estão engajados em lutar contra aquelas "fantasias" que lhes mantém "*trancados*" em um "território tradicional". Desse modo, a "errância", o "vagar", o "deslocamento" – seja ele físico ou imaginário – tornam-se, para muitos desses indivíduos, cada vez mais uma característica de seu "lugar no mundo". Por isso que, para Barlet (2005), em vez de chamá-los de "cineastas mestiços", mais correto, e preciso, seria denominá-los de "cineastas nômades". Ou seja, cineastas que procuram se impor sem negar suas "origens", mas considerando-as apenas como "uma passagem", entre muitas outras, para o "futuro".

Entretanto, a combinação de todas as representações e construções fílmicas, inerentes ao "espaço imaginário", criam, através desses múltiplos "olhares", uma verdadeira "dinâmica de memória" que pode ser usada para construir, de fato, uma "memória da migração", ou mesmo "ideopaisagens", no sentido proposto por Appadurai. Sendo assim, pretendo analisar alguns filmes mais adiante, oferecendo diferentes detalhes e imagens a respeito dessa discussão. Porém, antes disso, eu quero dar "um passo atrás" para discutir alguns elementos que dizem respeito à própria "linguagem fílmica" e alguns de seus elementos "formais". Com isso, será possível, penso eu, ter uma noção (ou um "*impulso*") mais bem conceitualizada do "material" com o qual estamos lidando. Ou seja, as "imagens" e os "espaços" através dos quais suas histórias "acontecem".

4 UMA TOPOGRAFIA FÍLMICA

Neste capítulo, busco apresentar muito brevemente algumas características formais presentes nos filmes narrativos como um lugar onde se aglutina e se articula diferentes "espaços". Tal como no "mundo social", em que a espacialidade cumpre uma função primordial na reprodução das sociedades, nos filmes é através dela que a história "toma lugar" e acontece, organiza-se e expressa-se. O "espaço" não apenas "conta" a história de seus componentes, imagens e personagens, mas são eles próprios possíveis apenas por meio de sua inscrição nesse "espaço singular". O "espaço fílmico" representa, portanto, um elemento fundante de toda e qualquer narrativa.

4.1 O USO CRIATIVO DAS IMAGENS

> "A imagem em movimento é antes de tudo a organização móvel de um espaço bidimensional. Sem espaço, sem cinema. Neste sentido, ele vem primeiro e não depois" (GARDIES, 1993, p.44)[159].

Para o teórico francês André Gardies, a história de um filme estaria sempre subordinada às imagens, e não o contrário. Ou seja, uma narrativa não seria uma história ambientada em "imagens e sons", mas "imagens e sons" seriam ordenados para produzir uma determinada narrativa. Se assim o é, torna-se necessário, portanto, analisar como a linguagem e a expressão cinematográficas tendem a produzir narração e não considerar o filme, *a priori*, como um conjunto de respostas audiovisuais a "questões narrativas". Para entender melhor como essa construção acontece, uma análise cuidadosa da "espacialidade fílmica" se torna necessária, porque é nela que os objetos e personagens são justapostos para produzir sentidos, significados e emoções no espectador.

Isso requer, no entanto, uma ação criativa da "imaginação", especialmente na mobilização de uma dupla competência: uma "*competência narrativa*" e uma "*competência linguística*". A primeira permite entender, por exemplo, por que esse ou aquele personagem se envolve em certas situações que podem levar ao sucesso ou ao fracasso – com o reconhecimento de uma dada "prática social" compartilhada. A segunda, por outro lado,

[159] "L´image mouvante est avant tout organisation mobile d´un espace bi-dimensionnel. Sans espace, point de cinéma. En ce sens il est premier et non point subordonné". – Original.

permite-nos interpretar a alternância de duas ou mais séries de ações como uma única "ação global" – *flashbacks*, condensação de tempo, ações paralelas. Por exemplo, alguém prepara o jantar enquanto outro se dirige de carro ao seu encontro. Desse modo, se a narrativa "informa o espaço" (AUMONT, 2004, p.141), o "espaço fílmico", por seu turno, fornece-nos diversas "informações diegéticas" sobre os lugares, os personagens, a ação em curso e seus problemas (GARDIES, 1993). Nesse sentido, cada personagem, ou grupo social, ocupa dentro desse "espaço" um "lugar" alcançado por meio da orientação e identificação de uma "topografia" que lhe é própria.

Ao apropriar-se do termo "topografia" (*topos* = "lugar", *grapho* = "descrição"), Gardies buscou usá-lo para dar conta da funcionalidade narrativa do espaço fílmico, ou, mais precisamente, das relações instauradas pela narrativa entre os diversos "componentes espaciais" da materialidade fílmica. Basicamente, a sua abordagem se baseia na ideia de que o filme primeiro "*mostra*", "*dá a ver*" alguma coisa, e, em seguida, passa a "*contar*" a história e os acontecimentos. É por isso que este autor parte da premissa de que a história (a narrativa) é quem está *subordinada* à imagem. Isso significa que a função narrativa da "demonstração" não provém da natureza, mas resulta de um conjunto de "decisões". E decisões que são tomadas por aqueles que fazem o filme, mas que implica, também, uma "competência interpretativa" por parte do espectador. É exatamente aí, nesse "duplo cruzamento" entre o "realizador" e o "espectador", que a "*performance narrativa*" do cinema ganha sentido e se desenvolve.

Em outras palavras, o que está em jogo aqui é o ato mesmo de "*contar*" no cinema. Ou seja, o ato de "dizer algo" e "se fazer ouvido". Se em termos orais, e linguísticos, o "dizer" envolve um arranjo complexo entre "palavras e frases", no filme, o "dizer" envolverá também o arranjo entre "imagens e sons", formando uma espécie de "horizonte distante" que indica um caminho, uma direção a seguir. Esses indícios funcionam, na perspectiva de Gardies, transformando os indivíduos especialmente através de sua "percepção visual" e "imaginativa". As informações chegam para o espectador por meio de imagens em movimento e menções escritas. O ouvido é solicitado por vozes, sons e músicas. Todos esses "signos", no entanto, não possuem o mesmo valor, e apenas um entre eles é aquele que realmente define o cinema: a "imagem em movimento". Se temos um filme sem imagens, mas com sons e vozes, ele pode ser considerado, na verdade, um "programa de rádio". Por outro lado, se temos uma sucessão de "imagens estáticas", isso significa que, no máximo, estamos

diante de uma apresentação de "*Powerpoint*". Sendo assim, a "imagem em movimento" sempre vem em primeiro lugar como característica definidora do cinema. Contudo, em termos de "estratégia narrativa", pode acontecer de o "verbal", em alguns momentos, ocupar uma função principal dentro de um filme.

Em todo caso, de acordo com Gardies, uma "*afirmação fílmica*" sempre irá envolver basicamente três escolhas: **1)** a "escolha dos dados" (imagem, enquadramento, som, luz, intensidade de cores, etc); **2)** a "escolha da ordem" (quem vem primeiro, quem vem depois); e **3)** a "escolha da simultaneidade" (que tipo de som, em qual imagem, a partir de qual perspectiva?). É essa "operação tripla" que vai compor uma "*afirmação*", ou um "dizer", independentemente de sua natureza ficcional ou narrativa. Contudo, o problema, do ponto de vista narratológico, surge quando se quer identificar em quais condições se passa do nível do simples "*mostrar*" para o "*contar*". Ao usar a "demonstração" para "contar" algo, poderia essa "mostra", por si só, já "dizer" alguma coisa? E essas condições seriam internas ou externas? Gardies parte do princípio de que nenhum "elemento fílmico" pode ser considerado "insignificante" (*sem significado*). Porém, o que permite a passagem da "demonstração" para a "narração" seria justamente a solidariedade entre os diferentes elementos que compõem a sua "materialidade".

Por outro lado, o "*mundo diegético*", o mundo singular representado no tempo e espaço da ficção, ou "tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira" (AUMONT e MARIE, 2003, p. 77), é um mundo imaginativamente construído pelo espectador, a partir das propostas e sugestões ("*afirmações*") de cada filme. Neste "mundo singular", existem leis próprias, objetos, pessoas, animais, e, na maioria das vezes, a imagem do próprio "mundo real". Todavia, antes que se cometa equívocos, o "caráter diegético", tal como descrito, é peculiar tanto ao "filme de ficção" quanto ao chamado "filme documentário". Ele está presente em ambos os gêneros fílmicos, ainda que de maneira diferente. Enquanto nos filmes de ficção o "mundo diegético" é dotado de grande autonomia, e percebido como "autossuficiente", existindo "por si mesmo" (ou pelo menos dando a ilusão disso), nos filmes considerados "documentários", o "mundo diegético" surge, algumas vezes, por "momentos" e "fragmentos", geralmente interseccionados por algum comentário verbal ou visual. Sendo assim, o princípio de autonomia do documentário não se desenvolve tão "plenamente" quanto nos filmes narrativos de ficção. Porque, diferente deste, o documentário almeja sempre o "universo real" – ou ao menos a "ilusão" desse universo real.

Ao mesmo tempo, o "mundo diegético" apenas pode funcionar a partir do entendimento, ou questionamento, do valor de verdade de suas "proposições narrativas". Ou seja, explícita ou implicitamente, um "texto fílmico" oferece um conjunto de "postulados" a partir do qual o espectador é capaz de construir um possível "mundo diegético", como dito acima, com suas próprias leis e funcionamento interno. Dentro deste mundo, um campo de possibilidades é aberto (enquanto outras possibilidades são excluídas). Essas possibilidades, por sua vez, sempre são relacionadas tanto ao estado deste mundo quanto a todos os eventos que podem ocorrer nele. A partir disso é que se torna possível, para o espectador, avaliar a "verdade" das proposições narrativas de um filme. Se dentro de uma narrativa, por exemplo, os eventos são compatíveis com a gama de narrativas instituídas pelo "mundo de referência", pode-se dizer que a proposta narrativa é verdadeira. Do contrário, soará inadmissível – a menos que ela introduza novos postulados narrativos capazes de modificar as "leis" desse "mundo" já sedimentado no imaginário social hegemônico.

Por conseguinte, o que se chama de "mundo diegético" nunca se oferece como uma "entidade fechada", "pronta" e "acabada", tão somente à espera da "visita" do espectador. Pelo contrário, a "entrada" de qualquer pessoa numa narrativa ficcional é sempre baseada em um "pacto", isto é, em um acordo que estipula uma "interatividade" necessária entre ambos, "obra" e "fruidor". É importante, então, entender o seu funcionamento a partir dos "padrões de encenação" que compõem e formam o seu estilo – ou a sua "poética". Esses padrões também podem ser analisados como um conjunto de "dispositivos" e "estratégias" que tem por objetivo produzir "efeitos" específicos. Uma análise das imagens em movimento deve, então, buscar identificar como tais efeitos são previstos e programados pelo cineasta no processo de composição da obra. Ou seja, compreender por que determinado cineasta optou por este ou aquele recurso estilístico num determinado filme, quais foram suas intenções e que problema pretendia solucionar.

David Bordwell (2008) escreveu sobre a junção dos conceitos de "estilo" e "encenação", especialmente tendo em vista a ideia de *mise-en-scène* – aquilo que compõe o "quadro", que está "posto em cena". Nessa recuperação da mise-en-scène por meio da "encenação", este autor lançou alguns fundamentos para a análise fílmica baseada sobretudo no processo criativo e nas escolhas estilísticas. O cenário, a iluminação, o figurino, a maquiagem e a atuação dos atores dentro do quadro; o uso da profundidade de campo; as possibilidades da simultaneidade de ação e reação. Todos esses aspectos fazem parte da

"encenação", que, por sua vez, representa o elemento primordial do processo de construção do filme. É por meio da encenação que os cineastas transformam os roteiros em cenas e detalham, momento a momento, as relações dos personagens no "espaço". É a encenação que dá forma às representações dentro do "espaço" e "tempo" da cena, determinando o próprio entendimento do história. Sendo assim, a cada momento a ficção é "orquestrada" para o nosso olhar pela encenação, construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente.

Em geral, no entanto, de acordo com Bordwell, tanto para o espectador comum quanto para os acadêmicos, a encenação cinematográfica parece permanecer "imperceptível". Por incrível que pareça, aquilo que constrói a *experiência* do espectador, a "textura" das cenas, o "conteúdo" da narrativa, em suma, o "mundo diegético" é quase sempre deixado de lado. Ao teorizar sobre a estilística cinematográfica, o autor defende a sua importância por vários motivos:

> porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós […] Uma discussão completa sobre um filme não pode se deter só no estilo, mas este deve ser alvo de minuciosa atenção (BORDWELL, 2008, p. 57-58).

Além disso, o "textura" das cenas sempre implica o espectador em sua operação. Ela serve para denotar o campo de ações, os agentes e as circunstâncias ficcionais e não-ficcionais, para mostrar as qualidades expressivas transmitidas pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha sonora e por certos movimentos de câmera; *apresenta* qualidades de sentimento (transmite tristeza) e *causa* sentimentos (*deixa-nos* triste). Pode também produzir significados mais abstratos e conceituais – assumindo uma função simbólica, ao representar a liberdade, a redenção, a opressão, a mortalidade, a angústia, etc. E, em último caso, também pode operar por si mesma. Isto é, pode ter uma função meramente decorativa ou ornamental.

Outro aspecto importante no "uso criativo da imagem" diz respeito àquilo que se vê e aquilo que está ausente. Por exemplo, o "*fora-de-campo*" (aquilo que não aparece na cena) apresenta-se em oposição ao "*campo*" (aquilo que vemos na cena), definido por um plano de filme delimitado pelo "espaço do quadro". No "fora-de-campo", podem estar presentes elementos "não vistos" no quadro, porém, "sugeridos" e "interligados" a ele por "vínculo

sonoro, narrativo e até mesmo visual" (AUMONT e MARIE, 2003, p.132). Assim, quando se pensa um "fora-de-campo", quer-se, com isso, chamar atenção para a construção do "espaço fílmico" também no âmbito da "imaginação" (BACHELARD, 2003). Por conseguinte, o espaço, novamente, faz-se presente como um elemento "fundante" na construção de sentidos da história, mesmo quando não compõe visivelmente o "mundo diegético".

4.2 OS VÁRIOS NÍVEIS DO "ESPAÇO FÍLMICO"

Em sua discussão sobre a "topografia fílmica", Gardies ainda reconheceu vários níveis de espacialidade que compõem um filme, e que também "envolvem" o espectador. Basicamente, ele vai afirmar que existem diferentes "tipos de espaço" que cumprem diferentes papéis, como por exemplo: o "*espaço cinematográfico*", o "*espaço diegético*", o "*espaço narrativo*" e o "*espaço de visualização*" (do espectador) – cada um deles contribuindo para a construção da "materialidade fílmica". Nesse quadro, já o "ato de ver" um filme envolve uma "disposição" específica do espectador em um "espaço" organizado para este fim (seja no cinema, nos vários ambientes domésticos, ou mesmo através de dispositivos móveis). Por outro lado, se o filme "dá a ver" um "mundo diegético", ele não pode fazê-lo sem, ao mesmo tempo, "dar a ver" também o "espaço" que constitui esse "mundo". Dessa forma, quando se fala do "mundo diegético", ele não se limita apenas a uma "dimensão visível", porque o "visível" necessariamente só é possível porque está articulado ao "não visível". É por isso que, para Gardies, o "espaço" também é suscetível de *intervir* na dinâmica da narrativa. Ou seja, ele pode "constituir" uma de suas "forças ativas".

No que diz respeito ao "espaço cinematográfico", pode-se dizer que ele atua transformando o "sujeito social" em um "*sujeito espectatorial*" – apto a participar da recepção do filme. Por exemplo, a forma como nos "acomodamos" e a "acuidade perceptiva" necessária ao ato de "assistir a um filme", necessariamente exerce uma influência direta sobre o nosso corpo e sobre os nossos sentidos. É por meio dessa "disposição física" do espectador que o seu olhar é preparado e orientado para a "fruição". Posicionando-se frontalmente diante da "tela" (seja ela na versão grande ou pequena), uma "estrutura elementar" do espaço diegético é montada. Com isso, o filme ordena a nossa visão (o que está à nossa esquerda, à nossa direita, ou mais próximo de nós), fazendo-nos tomar esse espaço "imaginariamente". Tal processo se baseia em três elementos: o "aqui" (*ici*), o "ali" (*là*) e o "outro lugar"

(*ailleurs*). O "aqui" seria o "domínio visível" (que forma o quadro em perspectiva); o "ali" seria o "não visível contíguo ao campo"; quanto ao "outro lugar", ele não seria nem visível nem contínuo ao espaço do quadro, mas "um *espaço outro*", que não diz respeito nem ao "aqui", nem ao "ali", mas a um espaço ocupado pelo imaginário e que surge apenas por meio de "indícios".

Por outro lado, o "espaço diegético", corresponderia àquele espaço "representado" na tela. Ou seja, aquele espaço que o filme constrói como uma realidade independente da própria história, e que implica um processo "hipotético-dedutivo" por parte do espectador. É a partir da representação de um conjunto de "objetos", de um agrupamento de vários "signos" ou características visuais, que pode ser possível, por exemplo, acessar uma "paisagem" ou um "espaço latino-americano", ou "espaço africano", ou "espaço europeu". Desse modo, o "espaço diegético" diz respeito não tanto à representação do "espaço físico real", mas a nossas "*representações mentais*" daquilo que reconhecemos como "espaço latino-americano", "africano" ou "europeu". O "efeito de realidade" é aqui fruto, portanto, da adequação entre a "representação fílmica" e a "representação imaginária". No limite, não se trata tanto de "representar", mas de "*significar*" aquele "espaço de referência".

Na realidade, para ser mais preciso, não é possível filmar o "*espaço*" (sempre virtual), mas apenas os "*lugares*", que, por sua vez, são sempre a "atualização", ou a "manifestação", de um determinado "espaço". Sendo assim, é precisamente a partir dos "lugares" que o espectador pode ter acesso a um "sistema espacial". É por essa razão que aquilo a que chamamos "espaço europeu" ou "espaço africano" é sempre resultado de uma "construção", tal como foi discutido na seção 3.2 desta tese. Dessa forma, o filme funciona "construindo espaços" a partir de "lugares", e isso acontece especialmente em dois níveis: no nível do "*plano*" e no nível da "*sequência*".

Em relação ao "plano", ele se baseia na realidade espacial primeira, isto é, a "superfície bidimensional" da tela que, em razão de recursos óticos da "visão em perspectiva", converte-se em "espaço tridimensional". É nele que se estrutura a imagem fílmica, sua simetria ou assimetria, suas linhas de força, a profundidade de campo, a luz, a moldura, a distribuição das massas (lê-se, pessoas, objetos, etc.), formando uma verdadeira "composição plástica". E isso envolve um duplo movimento: o "*movimento centrífugo*" e o "*movimento centrípeto*". Ou seja, ao mesmo tempo que o "plano" delimita o "visível" (força centrípeta), ele também implica uma "abertura" para o "exterior" (força centrífuga).

A “sequência”, por outro lado, seria uma espécie de “unidade narrativa superior” que se desenvolve inteiramente dentro do “espaço diegético”. Basicamente, ela se fundamenta numa “dupla relação” entre o “campo” e o “fora-de-campo”, o “visual” e o “sonoro”, compondo-se de várias “*unidades de planos*”. Nesse sentido, quando se fala em “sequência” (ou “plano-sequência”) não se trata apenas de “ampliar o espaço diegético”, mas, mais especialmente, de *fazer variar* os seus sentidos. Numa sequência, duas “células espaciais” separadas (e com sentido próprio) adquirem novos significados, pois a sequência abole a distância que separa essas “micro-ações”, impondo uma *simultaneidade temporal* entre elas e, com isso, acaba transbordando para outro nível qualitativo que requer, sobretudo, uma atividade interpretativa do espectador. É por isso que o “espaço diegético” resulta sempre desse trabalho conjunto entre o “filme” e o “olhar espectatorial”.

Finalmente, existe também uma “dimensão narrativa” do espaço. Nessa dimensão, além de um espaço “físico” e “semântico” no qual os personagens atuam, o espaço funcionaria também como uma “*força motriz*” da história “contada”. Sendo assim, essa dimensão da espacialidade possuiria “funções atuantes” dentro da narrativa. Ou seja, em vez de um mero “receptáculo neutro”, ele assumiria a função de um verdadeiro “protagonista” da história, participando plenamente de sua dinâmica. Desse modo, o “espaço narrativo” pode possuir, por exemplo, um caráter de “oponente” (impedindo a passagem e dificultando o avanço de outros personagens), ou de “adjuvante” (apoiando e permitindo o acesso). Além disso, o “espaço narrativo” pode assumir o caráter de “destinador” ou “destinatário”. Assim, enquanto um “espaço hostil”, ele pode cumprir a função de “emissor” (como naqueles casos em que provoca o deslocamento de alguns personagens). Ou mesmo a função de “receptor” (quando um ou mais personagens se engajam na luta contra um “invasor”). Também esse espaço pode assumir a função de “objeto”, a dimensão mais “óbvia” entre todas essas citadas, quando se trata de uma “conquista territorial”. Porém, ele também pode incorporar o papel de “sujeito”, tal como o exemplo da “casa assombrada” que, de modo ambivalente, assume uma “função atuante” central dentro de uma narrativa.

Com efeito, esse complexo “quadro espacial” oferecido por Gardies possibilita ao analista realizar uma verdadeira “topografia fílmica”, identificando de que modo esses “diferentes espaços” contribuem, efetivamente, para formar diferentes “matrizes narrativas”. Mesmo quando o “espaço” é excluído de uma função “atuante central”, ele permanece cumprindo um papel importante na dinâmica narrativa e na relação entre seus personagens.

Isso significa que a transformação do espaço pode provocar a mudança de um personagem, e a entrada de um personagem em cena pode vir acompanhada de uma transformação espacial, sublinhando, assim, as suas relações de troca mútua. Isso acontece porque os "lugares" e os "espaços" também possuem "valores" (sociais, econômicos, culturais, morais, coletivos, privados, etc.), que podem entrar em sistema de troca com os indivíduos que o adentra. Sendo assim, uma prisão, um hotel, uma rua, podem representar "lugares" ou "espaços" onde valores podem ser "adquiridos" ou mesmo "perdidos", convertendo-se numa verdadeira "*relação junctiva*", feita de "conjunção" ou de "disjunção" entre o "sujeito" e os "espaços" estabelecidos.

Seguindo essa hipótese, Gardies (1993, p.120) oferece "quatro matrizes" que funcionam como verdadeiros "modelos narrativos nucleares":

I. No início da história o sujeito está separado do espaço. Após uma transformação, ele está, na posição final, unido a ele.

II. Situação inversa: unido inicialmente ao espaço, o sujeito encontra-se, ao final, separado dele.

III. Inicialmente separado do espaço, o sujeito, após um desequilíbrio, encontra-se unido a ele para depois reencontrar a separação inicial.

IV. Situação inversa: de início unido, o sujeito passa para o estado de disjunção antes de encontrar a conjunção inicial.

Essas matrizes atestam, na perspectiva de Gardies, o papel determinante que o espaço pode desempenhar na narrativa – avançando e dando significado à história. Não se reduzindo à sua dimensão "geográfica física", o "espaço" não pode, dessa forma, ser limitado nas análises fílmicas a uma mera "função auxiliar das ações". Ao contrário, as diferentes dimensões espaciais revelam-se enquanto componentes fundamentais da própria "materialidade fílmica", tanto no "nível diegético" quanto no "nível narrativo". Contudo, também existe outro elemento, muitas vezes negligenciado, na "constituição" e, sobretudo, na "percepção" da espacialidade fílmica, e ele diz respeito ao "som" e aos "ouvidos".

4.3 A “PERCEPÇÃO SONORA” DA ESPACIALIDADE

O teórico Michel Chion (2011), em seu livro “*A Audiovisão: som e imagem no cinema*”, vai questionar a ideia de que o som estaria totalmente subordinado à imagem fílmica. Ou seja, àquela ideia de que o som estaria limitado a apenas “duplicar” os significados que são expressos pelas imagens. Diferentemente desse tipo de pensamento, Chion defende que o “som” nos oferece uma verdadeira “percepção” da imagem, ou, como ele denomina, uma “*audiovisão*” do mundo e do “espaço diegético”. Para este autor, o som tem a capacidade de “*fazer ver*” uma imagem e, consequentemente, também nos fazer “ouvir” e “ver” o “espaço”. De igual modo, a imagem, segundo Chion, também “*faria escutar*” o som, que sem ela, ressoa sempre de modo distinto. Ambos, som e imagem, constituiriam, portanto, uma verdadeira dinâmica baseada na complementariedade que atua para edificar o assim chamado “espaço diegético”.

Esse “elo” entre a “audição” e a “visão” é importante, tendo em vista tudo o que vem sendo exposto neste capítulo, sobretudo por ajudar a entender como a combinação entre essas duas dimensões, a “dimensão da imagem” e a “dimensão do som”, pode *articular* diferentes dimensões espaciais. Por outro lado, o som pode ser usado igualmente para “dar razão” ou “confirmar” aquilo que uma imagem nos “conta”. E, em muitos outros casos, o som pode contribuir para “desmentir” uma imagem, oferecendo, e sugerindo, “novas imagens” de outros “espaços” e outros “lugares” – para além daquilo que “vemos”. Com isso, o “som” pode funcionar em um filme para constituir diferentes lugares que não aparecem necessariamente no “campo do quadro”, mas que surgem para o espectador apenas como “indícios sonoros”.

Em outros momentos, o som também pode servir como “complementação” da imagem, ajudando a mostrar aquilo que ela, de algum modo, não pode mostrar totalmente por si mesma. Por exemplo, se cada “lugar” possui uma “ambientação sonora” particular, então nós poderíamos vivenciá-lo e experimentá-lo melhor através da escuta de seus “ruídos” e de seus “silêncios”. Da mesma forma, uma ressonância ou repercussão sonora pode nos indicar tanto uma sensação de “proximidade” quanto uma sensação de “distância”, levando-nos a reconhecer, ou não, determinados “lugares” e “espaços”. Como, por exemplo, uma floresta, uma zona urbana, uma casa, uma escola, o deserto, o mar, etc.

Com efeito, a “espacialidade fílmica” ganha maior importância e consistência sobretudo quando incorpora uma “*paisagem sonora*” (SCHAFER, 2001). Para além das

imagens, a “paisagem sonora” funda e conduz o “olhar espectatorial” para ambientes e localidades específicas. Através da “escuta”, somos levados a “visualizar” e a “imaginar” outros ambientes. Desse modo, os “componentes sonoros” podem literalmente nos “transportar” e nos “conectar” a diferentes “espaços” ou “lugares”, ampliando, dessa forma, a experiência perceptiva da “espacialidade fílmica”. Enquanto a imagem, por seu turno, apenas “aponta” para um “lugar” ou para um “espaço”, o som funcionaria para “marcar um lugar, um espaço particular” (CHION, 2011, p.86). Isso significa que o “som” proporcionaria a experiência espacial do lugar em toda sua “completude”, numa espécie de “profundidade de campo sonoro” (MORAES, 2015). É quando a “escuta” se converte numa verdadeira “percepção espacial”.

Com efeito, além das mediações visuais, narrativas e estilísticas do filme, não podemos esquecer de salientar a importância de suas “mediações sonoras”. Pois, o uso do som pode servir tanto para ampliar a nossa “percepção” do espaço, quanto para causar ou intensificar uma sensação ou um sentimento: ansiedade, medo, melancolia, tristeza, pena, tensão, esperança, etc. Assim como pode servir para revelar aspectos das personagens: sua personalidade, sua origem, seus sentimentos. E da própria história: afirmar valores culturais, denunciar relações de poder, autoridade, prestígio, etc. Neste sentido, o som, ou a trilha sonora

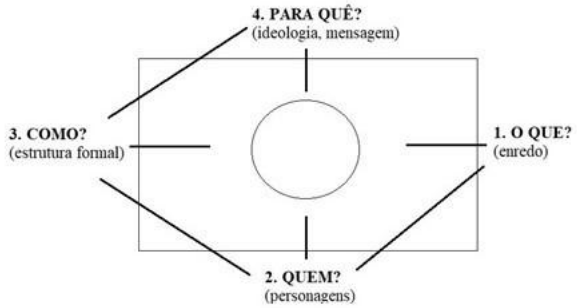
> diegética e não diegética, é crucial para o funcionamento dos mecanismos de identificação do espectador. Em conjunto com a imagem, ela prepara a psique da plateia e azeita as rodas da continuidade narrativa, “conduzindo” nossas reações, regulando nossas simpatias, arrancando lágrimas, acelerando e relaxando o pulso ou causando medo, à serviço dos propósitos do filme (SHOHAT e STAM, 2006, p. 304).

Com efeito, é preciso também estar atento ao uso “expressivo” e “simbólico” do som dentro de um filme, pois ele pode querer nos comunicar algo, ou mesmo nos transportar para outros “lugares” e “espaços” que, por alguma razão, não “cabe” totalmente na imagem do quadro. Por conseguinte, todos esses elementos fílmicos mencionados neste capítulo são importantíssimos se se busca efetuar uma investigação crítica do “representação fílmica”, e, de modo geral, eles podem ser considerados também por meio de uma série de “perguntas básicas”. Apenas tendo todas essas referências em mente, será então possível seguir às análises.

4.4 O QUÊ? QUEM? COMO? PARA QUÊ?

O teórico do cinema Werner Faulstich (2002), em seu "*Grundmodell der Filmanalyse*", desenvolveu um modelo de análise fílmica baseado em quatro perguntas básicas, e que vale a pena serem mencionadas aqui – podendo ser útil para futuras investigações. Inicialmente, Faulstich propôs que se deve realizar uma análise da "ação". Nessa etapa da análise, é necessário mapear cronologicamente "O QUÊ" acontece no filme, numa espécie de sumarização da história narrada. Isto é seguido pela análise de "QUEM" é tematizado pelo filme, por exemplo, quais são os personagens que compõem a sua história, quem são aqueles que ocupam papéis centrais e quem são aqueles que ocupam papéis secundários. Em terceiro lugar, segue uma análise da "construção", isto é, de "COMO" o filme estilisticamente desenvolve o seu "enredo". Já no "quarto pilar" da análise, Faulstich propõe realizar uma compreensão das "normas" e dos "valores" e, com isso, esclarecer o "PARA QUÊ" do filme – quais ideologias e mensagens ele tenta transmitir ao seu público. Como pode ser observado no esboço abaixo, esses "quatro elementos" possuem uma importância fundamental dentro do filme e apenas podem ser considerados em sua relação de "interdependência" mútua:

Tabela 4: Modelo de base de análise fílmica elaborado a partir de Faulstisch (2002).



Com base nessas perguntas-guias, e na proposta interpretativa dos filmes (seção 2.4.4), pode-se fazer uma investigação estruturada de seus personagens, de suas narrativas, de seus símbolos, sobretudo enfatizando as suas diferentes formas de expressão sobre a experiência da migração no cinema produzido por cineastas africanos (com *background* migrante) ao longo das últimas décadas, a fim de se chegar a novos indícios e respostas para o que foi discutido até o momento nesta tese. Como parte da análise, eu considerei útil

selecionar especialmente filmes narrativos de longa-metragem produzidos a partir dos anos 2000, momento em que a crise migratória começa a ter maior visibilidade midiática e interesse das autoridades políticas. Porém, foi necessário também pontuar a presença dessa temática já em filmes de décadas anteriores, com o intuito de pensar o(s) cinema(s) africano(s) no plural e no tempo, isto é, entender as continuidades e descontinuidades sobre esse tema em questão – na maneira como cada filme define um território que muitas vezes corrobora ou contraria a noção tradicional e geográfica de pertencimento.

Sendo assim, através dessa abordagem estruturada e diversificada, eu busquei privilegiar uma visão ampla da produção cinematográfica africana ao longo do tempo, abrindo mão de uma análise mais aprofundada e individualizada dos filmes. Interessou-me mais, como já dito acima, explorar as diferentes dimensões associadas à experiência da migração, às contradições e desafios do deslocamento contemporâneo – seja ele físico ou imaginário. Obviamente, não foi possível analisar todas as produções existentes, por duas razões básicas: acessibilidade e limite de espaço. Assim, os filmes que serão expostos a seguir, em sua maioria, são filmes que tiveram uma circulação em festivais de cinema independente tanto na Europa como na África. Grande parte deles, completa ou parcialmente, obteve financiamento de fundos europeus, e muitos de seus realizadores vivem, ou viveram, na Europa. Com isso, poder-se-ia, embora não faça parte do escopo desse trabalho, também lançar uma questão pertinente para investigações futuras sobre o processo de produção, distribuição e recepção desses filmes nos principais festivais de cinema europeu, a fim de entender os filtros, as contradições e o sistema de seleção aos quais esses cineastas estão submetidos.

Outra questão que surge, não sem um certo grau de resistência, diz respeito aos gêneros cinematográficos, que também podem ser associados aos cinemas africanos ao longo da história. Como também já mencionado acima, a representação da figura do migrante, em vários filmes contemporâneos, tem se tornado um novo "subgênero" dos chamados "filmes de viagem" – os famosos "*road movies*". Porém, para estabelecer uma visão adequada sobre o desenvolvimento do que se convencionou chamar de "*road movie*", é preciso reconhecer seus precursores. Muito antes de vermos os "errantes" de nossos dias nas telas do cinema, eles já existiam e deixaram os seus "rastros" em importantes obras literárias. Entre as principais obras canônicas, poderíamos citar sem dúvida alguma a "*Odisseia*", do poeta grego Homero, escrita na antiguidade clássica. Bem como deve ser digno de menção o romance moderno "*Dom Quixote*", escrito por Cervantes. E, em sua versão contemporânea, o simbólico livro de

Jack Kerouac, "*On The Road*", publicado em 1957, nos Estados Unidos (KOPP, 2013). No que diz respeito ao último exemplo, o livro de Kerouac não apenas se consagrou como a principal obra da geração *beat*[160], mas também serviu como inspiração para a produção de filmes como *Bonnie and Clyde* (1967) e *Easy Rider* (1969), considerados por muitos críticos os primeiros "*road movies*" da história do cinema.

Em relação à própria tradição cinematográfica, os filmes de gênero *western* também podem ser considerados percursores do "*road movie*", tendo em vista que os seus personagens eram errantes que se moviam em direção ao oeste para colonizar o novo continente americano. Porém, diferentemente deles, os filmes que vieram a ser rotulados de "*road movies*" tiveram sua origem em uma época de crise social e transportavam, de diversas maneiras, as ideologias da contracultura dos anos 60 – tanto em seu modo de produção (eram considerados *Filmes B*, de baixo custo) quanto em sua linguagem estética. Por exemplo, em *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, dois motociclistas se movem desde a Califórnia até o leste dos Estados Unidos, percorrendo vastas paisagens e extensas estradas. Em termos formais, sua narrativa implica, segundo Tamara Klopp (2013, p.134) "uma crítica social notável aos Estados Unidos – [pois] eles andam em direção oposta aos pioneiros do *western* e têm que experimentar a decadência cultural do seu país". Ou seja, os seus protagonistas, numa busca quase espiritual de si mesmos, representavam uma espécie de "transgressão" dos valores estabelecidos naquele período, diferindo deles em seus comportamentos, em suas músicas e em seus olhares alternativos da "imagem comum" da sociedade.

Importante aqui é ter em mente que aquilo que denominamos por "gênero cinematográfico" (*Western*, criminal, melodrama, ficção científica, aventura, terror, suspense, comédia, musical, etc) é justamente uma forma de "representação narrativa" (o "COMO" de que fala Faulstich) que funciona baseada em um "*vocabulário*", idealizado e reproduzido tanto por seus realizadores quanto por seu público. Sendo assim, de acordo com Raphaëlle Moine:

---

[160] O termo *beat* foi usado tanto para descrever um grupo de escritores e poetas norte-americanos no final da década de 1950 e início da década de 1960, quanto para o fenômeno cultural que eles inspiraram: a "contracultura". Estes artistas levavam muitas vezes uma vida nômade, buscando inspiração no submundo dos desvalidos, usuários de drogas e contraventores, tendo sido também o embrião do movimento *hippie*, e posteriormente se confundindo com ele. De fato, muitos *hippies* se autointitulavam "beatniks", e tinham como um dos principais porta-vozes o cantor John Lennon (daí viria a inspiração para o nome "The Beatles"). Em termos políticos e culturais, segundo Affonso Romano de Sant'anna (2003, p.76), "estava ali patente [especialmente] uma atitude crítica e dessacralizadora" do estilo de vida da sociedade conservadora e materialista daquele período.

> Os gêneros, concebidos como mitos ou fórmulas, propõem configurações específicas que se materializam em personagens, situações, lugares historicamente determinados e culturalmente significativos, estruturando oposições, como por exemplo o *western* quando organiza seu espaço geográfico e social em torno de uma fronteira que separa a Selvageria e a Civilização. Os filmes de gênero narrativizam, portanto, uma estrutura de significado social (2002, p.74, tradução nossa)[161].

No que diz respeito ao gênero "*road movie*", esse vocabulário é especificamente aquele da "experiência do espaço" e da "busca da identidade", aliada à reflexão sobre o confronto com a sociedade na qual estão inseridas as suas personagens. Sobretudo a imagem das *highways* extensas e das paisagens infinitas. Geralmente, é na estrada que se realiza o deslocamento dos personagens e, desse modo, o movimento *em si mesmo* ganha um papel muito importante no desenvolvimento da história narrada. É por esse motivo que veículos como carros, motocicletas, ônibus e caminhões são quase sempre reapropriados e estilizados como elementos centrais das narrativas de filmes considerados "*road movies*". Em se tratando de um gênero ligado ao cinema dominante, com um dispositivo que permite dizer e abordar um conjunto de temas de acordo com um "vocabulário" próprio, seria possível transpô-lo para um contexto cultural diferente? Isto é, quais características típicas do gênero "*road movie*", por exemplo, podem ser encontradas no contexto cinematográfico africano quando lidamos com filmes sobre migração e deslocamento?

Segundo Ute Fendler (2008), desde a década de 1990, é possível identificar uma proliferação, com relativo sucesso, de "filmes de viagens" do tipo "*road movie*" em diversas produções cinematográficas africanas – e que parece satisfazer, por um lado, as expectativas do público e, por outro, uma forma *intertextual* nova na transmissão das mensagens e ideologias que os cineastas almejam veicular. Entretanto, a dificuldade de identificar, na produção cinematográfica africana, categorias associadas aos "filmes de gênero" do cinema dominante, advém do fato de que a sua produção sempre foi, e ainda é, reconhecida como caracterizada pelo que se chamou de "cinema *menor*", no sentido empregado por Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1977, p.35-39). Para estes autores, uma obra "menor" teria como características três aspectos: 1) seria uma "língua" (um meio) afetada por um forte coeficiente

[161] "Les genres, conçus comme des mythes ou des formulas, proposent donc des configurations spécifiques qui matérialisent dans des personnages, des situations, des lieux historiquement déterminés et culturellement signifiants, des oppositions structurantes, comme le fait par exemple le western quand il organise son espace géographique et social autour d'une frontière qui sépare Wilderness et Civilisation. Les films de genre narrativisent ainsi une structure du sens social". - Original.

de "*desterritorialização*" (o "menor" não significando uma "língua menor", no sentido de pior, ou menos capaz, mas, antes, dizendo respeito a uma *minoria* que faz uso de uma "língua maior", a fim de subvertê-la); 2) o fato de tudo nela ser "político" (seu espaço restrito faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política); e 3) quase tudo, nessa "arte menor", toma um "valor coletivo" (o papel e a função de uma enunciação coletiva, solidária e subversiva).

Com o conceito de "cinema *menor*", fica agora mais fácil definir o que seria uma arte marginal, um cinema popular ou uma literatura engajada, já que o "menor" instaura "de dentro" de uma "língua maior" um *exercício menor*, isto é, opera uma quebra, marca uma ruptura, reflete um ruído, articulando ligações novas, além de tornar-se uma "máquina coletiva de expressão" (DELEUZE e GUATARRI, p.39). Sendo assim, como esse cinema, tradicionalmente considerado um "cinema *menor*", pode incorporar e renegociar os elementos de gêneros surgidos em sociedades dominantes? No plano estético, o "ponto de convergência" do gênero dominante e a necessidade de expressão dos cineastas africanos e diaspóricos que optam pelo "*road movie*" parece ser, de acordo com Fendler (2008, p.71-72), a "experiência do espaço", pois "ele permite uma construção de identidade ao confrontar indivíduos com um universo espacial e com os diversos fenômenos que uma sociedade propõe como formas de sobrevivência em relação aos dados espaciais, climáticos, sociais e históricos"[162].

A seguir, gostaria de trazer elementos que possam contribuir para entender a dimensão coletiva dessas viagens – físicas e imaginárias – e suas contradições. Ao tomar emprestado esse quadro, os cineastas preenchem-no com sua imaginação e suas missões, que muitas vezes aparecem como uma mistura de missões lendárias e missões contemporâneas. Como enfatizado por Fendler, são imagens que se prestam bem à ilustração do estado das sociedades em transformação, que se manifesta pela abundância de locais de trânsito e movimentos permitidos ou impossíveis. Mas, ao mesmo tempo, esse tipo de filme também ecoa histórias tradicionais, imaginários construídos historicamente, de modo que são parte de uma tradição de histórias de viagens e iniciação. O vocabulário dos filmes de viagem permite, portanto, não só descrever as sociedades em mudança, mas também o diálogo sobre as questões africanas

[162] "celle-ci permet une construction identitaire en confrontant des individus avec un univers spatial et avec les divers phénomènes qu'une société propose comme formes de survie relativement à des données spatiales, climatiques, sociales et historiques". - Original.

com outras culturas fílmicas através de uma apropriação transcultural tanto do conteúdo quanto da forma fílmica.

5 O "MOVIMENTO DAS IMAGENS" NA CONSTRUÇÃO DAS "IMAGENS DO MOVIMENTO"

Finalmente, chegamos ao último capítulo da tese. Nele, eu gostaria de me dedicar à apresentação, e à análise, de algumas produções fílmicas consideradas de grande expressão na história do cinema africano e que, direta ou indiretamente, tomaram o problema da migração, e do deslocamento, ou mesmo da "impossibilidade" do movimento, como elemento fulcral de suas narrativas. Sendo assim, primeiramente eu pretendo mapear algumas encenações e seus personagens chaves, chamando atenção para as suas especificidades estéticas e representacionais no trato desse tema desde o início da década de 1960, e, em seguida, busco explorar como, em razão das mudanças sociais e políticas ocorridas nos últimos anos, uma parcela do "discurso cinematográfico" africano contemporâneo sobre o tema da migração vem ressignificando muitas das questões ligadas à (i)mobilidade de sua população. A partir dessa exposição e análise geral, *vis-à-vis* ao que foi debatido ao longo de todas as seções anteriores, eu busco, com isso, analisar como, nesses filmes, seus personagens tornam-se "sujeitos" em instâncias de mobilidade no espaço físico e simbólico de suas narrativas, observando especificamente seus modos de "ser", "estar" e "percorrer" tais espaços.

5.1 A VIAGEM, A TRAVESSIA, A ESPERA E O RETORNO (IMPOSSÍVEL): **FILMANDO A (I)MOBILIDADE**

Diante do que foi esboçado ao longo deste trabalho, pode-se dizer que dentro do campo cinematográfico africano contemporâneo, as razões para filmar são múltiplas e assumem diferentes características. Desde filmes que problematizam a própria subjetividade do cineasta e a sua "auto-expressão"; passando por filmes em que predominam uma preocupação "objetivista" da realidade, baseada numa consciência de responsabilidade social e política; até aqueles filmes mais experimentais, ou que se utilizam de "gêneros" e "estruturas narrativas" muitas vezes consagrados por outras "tradições cinematográficas" – inclusive pelo considerado "cinema *mainstream*". Ao fazerem essas opções "estéticas", grande parte desses cineastas buscam, com isso, reivindicar um cinema desprendido do peso associado ao "rótulo identitário", a fim de dirigir-se "ao mundo", "ao público universal", não apenas aos públicos do continente e de sua diáspora. Sendo assim, eu gostaria de apresentar

nesta seção as diferentes formas pelas quais o tema da migração e da (i)mobilidade vem sendo problematizada dentro desse cinema, chamando a atenção para as suas transformações e ressignificações ao longo do tempo.

Como dito acima, a representação da "figura do migrante", em vários filmes contemporâneos, vem se tornando um novo "subgênero" dos chamados "*road movies*" (FENDLER, 2008; MANDELBAUM E SOTINEL, 2009; SCHURMANS, 2015). Seja qual for o seu local de origem, o "errante", na maioria desses filmes, é sempre definido como um ser que deve constantemente dialogar e negociar, física ou espiritualmente, com diferentes "obstáculos" e "fronteiras". Contudo, há mais nessas fronteiras do que o sentido comum de linhas divisórias entre cidades, regiões ou países. As "fronteiras", nesse caso, carregam também um "sentido metafórico", em meio a muitas maneiras pelas quais elas demarcam o "lugar" das pessoas no mundo, reconhecendo as suas particularidades, ou simplesmente ignorando a sua existência. No que diz respeito ao gênero "filmes de viagem", as duas principais características dessas narrativas são: **1)** a existência de sujeitos "transgressores" – que cruzam, ou ao menos tentam cruzar, as fronteiras – e a **2)** busca permanente pela própria "espiritualidade" e "identidade" (SAADA, 1996). Além disso, a aspiração à liberdade e à fuga, por diferentes motivos, são igualmente aspectos presentes na maioria desses filmes.

No contexto cinematográfico africano, pode-se dizer que o tema da "migração" e do "transnacionalismo" está presente em muitos dos seus filmes desde o seu surgimento na década de 1960. Produções como "*La Noire de...*" (1966) de Ousmane Sembène, "*Soleil Ô*" (1967) de Med Hondo, "*Touki Bouki*" (1973) de Djibril Diop Mambéty, para citar alguns, exploraram o tema do deslocamento e da migração, associando-os especialmente ao "passado colonial", e "presente pós-colonial", (nos casos citados) com a França imperial – que, mesmo após as independências de suas ex-colônias africanas, ainda permanece, no imaginário do colonizado, como referência e como um "espaço desejável". Nesse sentido, esses cineastas sugeriram em muitas de suas representações fílmicas que a "dominação colonial" tinha deixado um legado fundamental: as "mentes" dos africanos permaneciam colonizadas pela França colonialista, uma vez que ela ainda perdurava na "imaginação" como o destino (a sua ex "pátria-mãe") que valia a pena tentar alcançar.

Ainda que não se trate explicitamente de um filme sobre migração, "*Touki Bouki*" (1973) pode ser citado aqui por problematizar o "desejo de partir" – e o "deslocamento imaginário" – de seus personagens principais. O filme, do diretor senegalês Djibril Diop

Mambéty, narra a jornada de um casal de jovens africanos, Mory e Anta, através da cidade de Dakar em busca do sonho de "morar em Paris". No entanto, eles não possuem dinheiro nem *status* para viajar para o norte. Em vista disso, os dois se envolvem numa série de "atividades ilegais", em diferentes zonas da cidade, até chegarem ao porto, como espaço emblemático da narrativa. O filme termina, então, com a separação de Mory, que fica para trás, enquanto Anta embarca em um navio à caminho (supostamente) da França. Em termos formais, a narrativa tenta recriar a complexa relação entre o "espaço real" e o "espaço ausente" do ex-colonizador, e como a percepção desse "espaço" ainda permanece como "desejável" na mente dos (ex)colonizados (HOFFMANN, 2010). Dessa maneira, o "*desejo de partir*" é representado em "*Touki Bouki*" como o resultado da "condição colonial" que deixou as suas marcas na "ex-colônia".

Contudo, embora Anta chegue ao navio nas cenas finais, o filme continua e permanece sempre "localizado" na cidade de Dakar. O que se apresenta como mais "próximo" de Paris são apenas a "parte europeia" da cidade, a voz de Josephine Baker a cantar repetidas vezes "*Paris...Paris*", (promovendo, com isso, a sensação de que se trata de uma "conversa" unidirecional, o norte informando o sul, ou mesmo a sensação de um *movimento* sempre "circular" e "vertical", mas nunca "horizontal") e os "objetos ocidentais", como roupas, carros e, mais importante, o navio. Sendo assim, o "espaço da cidade" parece simbolizar, no filme, tanto o "espaço africano" quanto o "espaço francês" – denunciando, dessa forma, a sua conturbada, e "entrelaçada", história colonial.

Figura 8: Anta e Mory com "trajes ocidentais". Filme: "**Touki Bouki**" (1973) de Djibril Diop Mambéty.

Também pautado numa crítica "anti-(neo)colonialista", "*La Noire de...*" (1966), de Ousmane Sembène, encenou a "condição pós-colonial" questionando sobretudo a relação de um casal de empregadores franceses e Diouana, uma empregada doméstica senegalesa. A

“experiência francesa” dessa personagem colocava em contraste as suas “expectativas” e a triste “realidade” na França. A expectativa e a ansiedade de Diouana por conhecer a “ex-pátria mãe”, expressava sobretudo uma certa ingenuidade e alienação por parte do colonizado, crente de que iria ser acolhido de “abraços abertos” nesse novo “espaço”. No entanto, a “subordinação cultural” se vê expressa, metaforicamente, na própria incapacidade de Diouana “*falar*” – ao longo de todo o filme, apenas escutamos a sua “voz” por meio dos seus “pensamentos”. Além disso, em nenhum momento da história Diouana é inserida, ou tem sua opinião considerada, em conversas, permanecendo sempre muda e apartada do convívio social. Desse modo, essa personagem ocupava sempre o que se apresentava como o “devido lugar” naquela espacialidade: a cozinha, o banheiro, o quarto. Além disso, sempre presa à rotina do trabalho: retirando e servindo a mesa, varrendo o chão, cozinhando, cuidando das crianças, e servindo de “exposição exótica” para os visitantes.

Desse modo, a relação “amigável”, e quase “familiar”, com que se relacionava, ainda em Dakar, com os seus empregadores se transforma completamente na França, e ela se vê reduzida a uma condição de “semiescravidão” – culminando com o seu suicídio. Com efeito, o filme parece buscar especialmente denunciar o peso do racismo e do colonialismo francês, do isolamento, da apartação, da introspecção, da incomunicabilidade entre esses dois “espaços” – o do “colonizador” e o do “colonizado”. Logo, o “caráter alegórico” do suicídio da personagem Diouana demarcava não apenas a recusa dessa “escravidão” (ao pôr fim à sua antiga “forma de vida”), mas se configurava numa forma de “exorcizar” a sua própria “obliteração cultural”.

Como escrevi em outro trabalho (NASCIMENTO, 2015), a morte parece dar aqui um novo sentido de solidariedade à África e aos africanos. Ao recusar o dinheiro de seu patrão, antes de se suicidar, Diouana indica simbolicamente a rejeição de toda uma exploração econômica ocidental dos povos colonizados, reapropriando-se, em seguida, de sua dignidade cultural. Sua morte, portanto, pode ser interpretada como um questionamento militante ao neocolonialismo. Isso fica explícito quando o seu ex-patrão volta à Dakar para devolver seus pertences. Sob uma trilha sonora de tambores africanos, a sensação que o filme passa é de insurgência, em cenas como a dos olhares de vingança dos africanos em frente à escola popular, quando o ex-patrão de Diouana se apresenta. E também quando um garoto recupera a máscara, que Diouana levara à França, sublinhando a separação entre o colonizador e os ex-colonizados. Nesse momento do filme, o personagem é seguido pelos olhares de todos os

africanos. Percebemos aqui que o “sacrifício” de Diouana, na verdade, suscitou uma “reconversão dos espíritos” de sua comunidade e a sua própria sobrevivência, sendo a figura do garoto uma representação da resistência política futura. Esta sequência final, portanto, desenvolve mais plenamente o significado da máscara e o próprio movimento didático do filme. A perseguição do garoto pelas ruas usando a máscara, transforma-o em um símbolo da ameaça de uma África livre.

Figura 9: Diouna recordando eventos do passado em África. Filme: "**La Noire de...**" (1966) de Ousmane Sembène.

Nesse mesmo contexto, o filme “*Soleil Ô*” (1967) de Med Hondo retratava a vida de imigrantes africanos na França, utilizando-se, contudo, de uma mistura de linguagens narrativas e recursos estilísticos aparentemente díspares, como ficção, documentário e jornalismo; sonho e realidade; conteúdo político e inovação formal; numa espécie de “poética do exorcismo” dos males do (neo)colonialismo e do racismo da sociedade francesa. O filme claramente denunciava o “peso” do encontro colonial e da “conversão religiosa”, à serviço da colonização europeia, representando a dominação cultural do ocidente, que impusera um processo de “autonegação” aos africanos colonizados em vários sentidos: na negação de suas próprias línguas, de seus próprios nomes, de seus próprios costumes, de sua própria civilização. Porém, a questão central girava em torno da alienação e da exploração dos africanos imigrantes que trabalhavam na França nos anos 1960. O filme nos mostra vários esboços e situações que descreviam as ilusões e as misérias desses trabalhadores. O personagem principal, Jean, na verdade representava todos esses africanos explorados e desejosos de um “lugar” no “mundo dos brancos”. Esse personagem, ao longo de todo o filme, parece então seguir uma “linha evolutiva” num processo de aquisição de uma “nova consciência política” a respeito da condição de vida dos imigrantes e do próprio “*ser-negro*”.

Figura 10: Personagem Jean em um "esboço de autoanálise". Filme: "**Soleil Ô**" (1967) de Med Hondo.

Assim como Diouana, Jean torna-se prisioneiro de um mundo que lhe é estranho, que ele não consegue entender e que não corresponde mais àquele mundo desejado antes de sua saída de África. Sua condição de imigrante africano negro lhe condena ao ostracismo, ao isolamento, à solidão, como em muitas cenas que aparece sozinho em seu quarto e quando ele lê pixações xenofóbicas nos muros de Paris. Além disso, o filme nos denuncia também o quanto os sindicatos franceses não parecem se importar com a condição dos trabalhadores africanos, desconsiderados na luta sindical na metrópole, afinal. Assim, os trabalhadores africanos parecem atender tão somente às necessidades da economia ocidental sem qualquer direito a reivindicações trabalhistas. Ser negro na França torna-se então um marcador de identidade. Seja um coletor de lixo, um estudante ou um professor, todos parecem ser afetados da mesma forma. Seu *status* social não parece impedir as condições gerais de opressão da sociedade racista francesa. A "invasão negra" na metrópole incomoda, causa pavor, ódio, curiosidade, exploração, fetiche. Ao mesmo tempo que a sociedade francesa rechaça esses imigrantes, ela também necessita deles para que exerçam as atividades mais insalubres, "menos dignas" para as pessoas civilizadas e evoluídas da metrópole. Com efeito, eles são tolerados por uma necessidade econômica, mas sob a condição de que permaneçam distantes, "em baixo da terra"[163].

Contudo, é possível claramente perceber que nesses três filmes, embora a "migração", ou o "desejo de partir", seja problematizada e trazida para o primeiro plano, esse tema ainda permanece, de fato, localizado em um debate especificamente anticolonialista dos anos 1960/70. O "fascínio" da "antiga colônia" pela "vida na metrópole" é enfatizado, nesses termos, como uma forma de promover o "*desencantamento*" dos mitos raciais e denunciar a

[163] Para uma análise mais detalhada desse contexto, ver NASCIMENTO, 2015.

"dominação cultural", e "mental", imposta pelo ex-colonizador, muitas vezes com a cumplicidade da burguesia local africana, "corrupta" e "convertida" ao "ocidentalismo". No entanto, no contexto africano contemporâneo, sobretudo a partir dos anos 1990 e anos 2000, identifica-se uma mudança significativa dessa maneira de "ler" o fenômeno migratório, de uma forma "(pós)colonial" para uma forma "globalizada" (BALIBAR, 2004), em que o destino desses imigrantes não é mais inteiramente moldado pela dinâmica (pós)colonial. Em vez disso, a seleção de um "Estado-nação anfitrião" passa a depender se ele é: **1)** "acessível" (legalmente ou ilegalmente) e **2)** se ele oferece "oportunidades" – econômicas e de "auto-realização" – para esses indivíduos.

Em muitos aspectos, essa "mudança" no discurso cinematográfica é representativa da própria transformação social, econômica e cultural mais ampla que ocorreu na maneira como a migração foi entendida em relação à "globalização neoliberal" e à sua crença na inevitável primazia das "forças de mercado". Isso ocorreu não apenas na França, mas em todo o mundo, como pudemos perceber nas seções anteriores deste trabalho. E uma área em que as consequências de tal globalismo tiveram um impacto direto foram as atitudes, e as políticas, relativas à imigração de cidadãos não europeus para a União Européia. Agora, o desejo de explorar uma "força de trabalho" imigrante, cada vez mais barata e mal protegida, é servido pela percepção que esses indivíduos têm do continente, como uma terra de "prosperidade econômica" e de "oportunidades de auto-realização" pessoal. Essa dinâmica resultou em novas ondas de "migração econômica", tanto legal quanto ilegal, para a União Europeia, expondo nitidamente o desequilíbrio de poder entre aqueles que "circulam o capital" e aqueles que "o capital circula" (EZRA e ROWDEN, 2005, p.4).

O filme "*Harragas*" (2009), de Merzak Allouache, por exemplo, representa bem esse novo contexto de mobilidade "Sul → Norte", ao enfatizar sobretudo a experiência de exclusão social que aflige a maioria da juventude argelina contemporânea. O título do filme é derivado do árabe, "harrāg", que basicamente significa "*aqueles que queimam*". O termo refere-se a africanos que tentam atravessar ilegalmente as águas do mediterrâneo, em barcos improvisados, com a esperança de alcançar as ilhas que dão acesso ao território europeu. Mais especificamente, "harraga" se refere à prática de "queimar documentos", para com isso exigir mais facilmente "asilo político" na Europa. Do lado europeu, por sua vez, os "harragas" expressam o medo de uma "invasão de imigrantes" de fora da "fortaleza europeia". De acordo com Will Higbee (2015, p.6, tradução nossa), a representação fílmica criada por Allouache

parece representar a crise de "toda uma geração", especialmente de jovens argelinos que emergiram da instabilidade e da destruição de uma guerra civil iniciada na década de 1990, e de uma sociedade que permanece, segundo esse autor, "rigidamente controlada por instituições estatais e códigos religiosos e morais islâmicos"[164].

No filme, contudo, a grande maioria dos que empreendem essa "jornada perigosa" são obrigados a voltar depois de serem apanhados por "guardas da fronteira". Enquanto outros pagam com as suas próprias vidas. A abertura do filme com a cena de um suicídio, por exemplo, oferece ao espectador, já de início, uma atmosfera de desespero e desesperança: "*meu país se tornou uma escuridão que cresceu a ponto de invadir minha mente... Se eu sair, eu morro; se eu não sair, eu morro…*", escreve Omar, antes de tirar a própria vida em uma pequena cabana à beira-mar. Com efeito, se a morte é inevitável, então a busca por melhores "oportunidades" na Europa torna-se uma alternativa atraente. É esse raciocínio que leva Imène (irmã de Omar), Rachid e Nasser a empreenderem essa jornada, dividida em três momentos: a "preparação", a "travessia", a "chegada" à Espanha. No entanto, o fato da "viagem" ser precedida pelo suicídio de Omar, aumenta ainda mais a sensação "fatalista" de que qualquer tentativa de "fuga" daquele espaço pode acarretar em alguma forma de prisão, repatriamento ou morte.

Ao longo do filme, a câmera explora, acompanhada de uma trilha sonora melancólica, diferentes grupos de jovens, presumivelmente desempregados, reunindo-se nas ruas e nos espaços urbanos da cidade portuária de Mostaganem. Além disso, também vemos por diversas vezes imagens de mulheres com *hijabs* (véus que deixam apenas o rosto livre) caminhando pela cidade, dando margem para pensarmos até que ponto a "doutrina religiosa" impõe um certo grau de "controle repressivo" sobre a juventude argelina – o que pode oferecer mais uma explicação para o "desejo coletivo" de fugir para a Europa. Esse aspecto pode ser considerado plausível sobretudo quando vemos a "remoção brusca", e "simbólica", do lenço por Imène, ao entrar em um táxi em direção ao porto (o ponto de fuga) – ato que, no entanto, permanece ao mesmo tempo "ambivalente" e "fugaz" (ver imagem abaixo).

[164] "that remains rigidly controlled by state institutions and Islamic moral and religious codes". – Original.

Figura 11: Imène caminhando em direção ao porto (à esquerda) e no taxi (à direita). Filme: "**Harragas**" (2009) de Merzak Allouache.

Entretanto, ao contrário das imagens estereotipadas do "imigrante ilegal africano", o filme mostra-nos que não são apenas os membros "mais pobres" e "menos instruídos" dessas sociedades que imaginam o seu "futuro" e uma perspectiva de vida melhor na Europa, mas jovens relativamente educados da "classe trabalhadora". Por exemplo, Nasser não é retratado como uma figura marginal, destituída ou vitimada. Em vez disso, ele é reconhecido como "o bonitão do bairro". Rachid, várias vezes, é filmado lendo diferentes livros. Desse modo, o filme faz um corte transversal da sociedade argelina, desde a juventude educada, mas sem "direitos civis", ao migrante econômico, ao muçulmano radical, ao policial corrupto, todos, literalmente, no "mesmo barco" em busca de condições de vida melhores no norte. Porém, independentemente de suas "habilidades", "conhecimentos" ou "valor" econômico, social e cultural, eles são apenas classificados e categorizados como "imigrantes ilegais" e, imediatamente, expulsos do território europeu quando capturados. Assim, a "*mobilidade*" e o "*controle*" sobre as mobilidades nas imagens apresentadas pelo filme refletem e reforçam necessariamente as "geometrias de poder" existentes no contexto político contemporâneo. Como afirmava Massey, aqui entra em choque aqueles que *fazem (ou tentam, não sem dificuldade, fazer) o movimento* e aqueles que estão em uma "*posição de controle*" em relação a eles (ideia que é simbolizada nas duas cenas abaixo).

Figura 12: Rachid é um dos poucos que consegue alcançar a costa espanhola, mas, ainda na praia, é detido pelas autoridades locais. Filme: "**Harragas**" (2009) de Merzak Allouache.

Dessa forma, Harragas ajuda a recriar a imagem do imigrante africano por meio da exploração de sua diversidade e de suas contradições. Ao mostrar os sonhos, os desejos e as frustrações desse indivíduos, o filme opera um processo de humanização daquilo que só é conhecido por meio de preconceitos e à distância. Como o filme busca enfatizar, essas pessoas tem em sua maioria entre 20 e 30 anos de idade, principalmente do sexo masculino, comparativamente bem educadas e não miseráveis, refutando tudo aquilo que nos habituamos a ver na TV. Por outro lado, sua mensagem também reforça a ideia de que as pessoas, na maioria dos países pobres da África, que gostariam de emigrar, geralmente não podem pagar por isso. Primeiro de tudo, como fica evidenciado no filme, esses indivíduos precisam acumular conhecimento, fazer as redes (com pessoas que já vivem nos países do norte) e levantar o dinheiro necessário para encarar o desafio. Sendo assim, a tão falada "migração da pobreza" e da "delinquência" para a Europa, no mundo recriado em Harragas, e em "La Pirogue" (2012), como veremos mais adiante, é, no fundo, um grande mito.

No entanto, nesse mesmo mundo recriado pelo filme, aqueles que tentam a sorte nessa travessia perigosa necessariamente acabam presos ou mortos. Ou seja, o filme não apresenta uma mensagem positiva em relação à fuga, embora também promova uma reflexão complexa sobre o contexto e as dificuldades desses jovens que, por sua vez, levam-lhes a optar por arriscar suas vidas no mar. Em geral, o filme traz um retrato realista e fatalista de uma sociedade incapaz de suprir os anseios de uma geração de jovens que não se enquadra e que não aceita mais viver sob determinados signos sociais. No entanto, ao mesmo tempo em que a fuga representa um ato de desespero, no filme, ela também evidencia uma espécie de resistência política, na medida em que esses jovens desafiam a desigualdade global contemporânea, a partir das passagens forçadas de fronteiras transnacionais. Desse modo, o filme tende a corroborar o que foi discutido em capítulos anteriores sobre a biopolítica contemporânea e o jogo de poder que compõe a compressão espacio-temporal. Enquanto para alguns, a participação no espaço de circulação global é um bem a ser disfrutado, para outros, as imagens de um mundo sem fronteiras só se apresenta por meio da virtualidade, enquanto possibilidade, mas difícil de ser acessado fora da imaginação, por meio do "mundo real". As disjunções e diferenças entre aqueles que podem ou não vivenciar esse "mundo livre" é um problema que, no filme, porém, parece longe de ter uma solução.

Outro mito comumente compartilhado na mídia diz respeito ao volume e ao destino desses imigrantes. No imaginário social europeu, pensa-se que todos os imigrantes não apenas são miseráveis, mas tem como principal destino a Europa. O que não é verdade. Diferentemente do filme de Allouache, por exemplo, "*Heremakono*" (2002), de Abderrahmane Sissako, tem como foco especialmente a representação do "espaço transitório" no processo migratório. Ou seja, na exploração daqueles dois terços de imigrantes que permanecem em países pobres do sul global – de forma temporária ou permanente. Situado no deserto junto ao mar, perto da fronteira entre a Mauritânia e o Sahara Ocidental, o filme explora a vida de diferentes indivíduos "à espera da felicidade", subtítulo do filme, que surge quase sempre associada com a possibilidade de "mover-se" e "seguir adiante" – a mobilidade como capital social. O filme recria, então, múltiplas camadas de mobilidade e migração através de uma variedade de personagens – como o expatriado chinês Tchu, que canta canções chinesas tristes sobre o exílio para uma mulher em um bar de "karaokê" local, e, além disso, vende relógios falsificados nas ruas; vemos também africanos subsaarianos que se preparam para viagens marítimas rumo ao norte, "fatais" para alguns; em outro momento, uma mulher relata a sua experiência de ter ido à Paris para informar seu amante da morte de seu filho, e que, no final, acaba sendo rejeitada por ele. Desse modo, boa parte do filme gira em torno dos "anseios" dessas pessoas. O final, contudo, permanece ambíguo, pois não chegamos a saber *se* e, exatamente, *para* onde esses personagens viajarão.

Figura 13: O chinês Tchu vende relógios na rua (f.1), enquanto um imigrante subsaariano é encontrado morto na praia (f.2). Filme: "**Heremakono**" (2002) de Abderrahmane Sissako.

Em um "espaço" entre o Norte e o Sul, o protagonista Abdallah parece "estar" (fisicamente) preso àquela localidade, mas viver "imaginariamente" em outra – na condição contraditória de sentir-se simultaneamente *insider* e *outsider*. Depois de passar um período fora de sua comunidade, Abdallah regressa e permanece alguns dias na casa de sua mãe, à espera de uma nova "partida". Porém, ele passa a maior parte do tempo observando a rua da

janela (quase uma TV) de seu quarto, como se fosse uma espécie de "espectador" da vida local. E quando Abdallah se move entre as pessoas da cidade, ele parece fazê-lo sem realmente "se conectar" com elas. A sua posição de "estranho/estrangeiro" é mais demarcada ainda não apenas pelo uso de "roupas ocidentais", mas sobretudo por Abdallah apenas conseguir se comunicar em "francês". Aparentemente, esse personagem parece ter "esquecido" o seu idioma nativo, ou talvez nunca o tenha realmente aprendido – não sabemos. Sendo assim, a "intemporalidade" do filme parece incorporar em sua "forma", por um lado, o "*estado de espera*" dos personagens e, por outro, a "*falta de controle*" desses indivíduos sobre a sua própria mobilidade e, em última instância, sobre o seu próprio destino. Utilizando-se dessa estratégia narrativa, "*Heremakono*" faz com que os "sonhos", e os "desejos", dos seus personagens pareçam realmente eternos nesse "*espaço de trânsito"* onde, contraditoriamente, todos parecem "*presos*" e "*imobilizados*".

Figura 14: Abdallah como um "espectador" da vida local. Filme: "**Heremakono**" (2002) de Abderrahmane Sissako.

Sendo assim, o fator mais importante explorado pelo filme de Sissako é a sua problematização das passagens de "fronteiras internas", diferindo de outras narrativas de migração contemporânea (como em *Harragas*) que muitas vezes se concentram no movimento "África → Europa", mas raramente incluem as passagens de fronteiras dentro do próprio continente africano. O cenário do "*Heremakono*" torna-se, dessa forma, uma visão estética de uma zona de transição que borra a dicotomia entre "aqui" e "lá", focando, agora, no "*espaço-entre*", isto é, no "limbo espacial" entre o "espaço habitado" e o "espaço sonhado" pelos personagens. Com isso, o filme explora de maneira complexa e poética a (i)mobilidade, as tentativas de passagens de fronteiras e as diferentes formas de exílio existentes nos "espaços intermediários", ou "espaços transmigratórios", que quase sempre permanecem "invisíveis" quando o tema da migração é explorado tanto pela grande mídia quanto por outros filmes contemporâneos sobre deslocamento populacional.

Ao entrelaçar vários personagens principais, enredos, espaços e temporalidades, e, com isso, criar uma estrutura formal, e narrativa, de múltiplas camadas que tenta dar conta da "sociedade global interconectada" atual, "*Des Étoiles*" (2013), de Dyana Gaye, de maneira distinta dos filmes anteriores, narra a história de três personagens: Sophie, Abdoulaye e Thierno. Sophie é uma jovem senegalesa de 24 anos que viaja a Turim, na Itália, em busca de seu marido, Abdoulaye, que partiu há alguns anos e, em determinado momento, passara a não dar mais notícias. Abdoulaye, por sua vez, com a promessa de melhores oportunidades, e com a ajuda de seu primo Serigne, decide migrar para Nova York, nos Estados Unidos. Enquanto isso, Thierno, um jovem de 19 anos, nascido em Nova York, mas filho de imigrantes africanos, após a morte de seu pai, retorna à África, pisando pela primeira vez em seu "lugar de origem". Dessa maneira, o filme fornece histórias paralelas, e simultâneas, que são contadas de forma não linear. Embora esses destinos pareçam distintos, o filme faz com que cada um deles ecoem no outro, tal como numa constelação de "estrelas" – o que explica, talvez, a escolha desse nome para o título da história.

Figura 15: Sophie em Turim (f.1), Abdoulaye em Nova York (f.2) e Thierno em Dakar (f.3). Filme: "**Des Étoiles**" (2013) de Dyana Gaye.

Diferente dos filmes anteriormente comentados, "*Des Étoiles*" busca representar a experiência da migração como uma experiência apenas silenciosamente dramática. Na chegada de Sophie à Turim, percebe-se que o bairro no qual Abdoulaye vivia é uma área deteriorada da cidade, uma espécie de "cortiço", em que muitos imigrantes vivem juntos em um mesmo recinto. Porém, embora a cena denuncie os "espaços deteriorados" que essa população ocupa na maioria das cidades europeias (e também em Nova York), o filme critica essa situação em um tom pouco contundente, privilegiando, antes, as possibilidades de "autodescoberta" proporcionada pela "busca iniciática" do movimento. São os espaços de descoberta que se tornam o foco da afirmação fílmica. Em Nova York, Abdoulaye e seu primo Serigne procuram inutilmente pela tia de Sophie, Aminata (mãe de Thierno), que se encontra em Dakar para o velório do "ex-marido". A cada momento, essas múltiplas camadas

(Turim, Nova York e Dakar) desorientam a percepção do tempo e do espaço do espectador, interligando visualmente, e narrativamente, as histórias paralelas de maneira sempre imprevisível.

Figura 16: As novas "geografias existenciais" de Sophie (f.1), Abdoulay (f.2) e Thierno (f.3). Filme: "**Des Étoiles**" (2013) de Dyana Gaye.

A cada nova inserção espacial, uma nova característica é impressa na percepção que os personagens tem de seu mundo. Em "*Des Étoiles*", a contingência surge, portanto, como uma das forças que impulsionam a narrativa, tornando as incertezas e as (im)possibilidades centrais para as trajetórias de mudança dos personagens. Sempre funcionando em "órbita", Sophie, Abdoulaye e Thierno se deparam com a realidade de uma combinação de "desapontamentos" e "solidariedades". Enquanto os planos mudam, eles trazem novos destinos através de encontros e desencontros inesperados. E quanto mais avançamos, mais esses "imprevistos" são difíceis de justificar e explicar. Sophie se desprende de certos valores tradicionais e acaba se apaixonando por um imigrante ucraniano (detalhe que chama atenção para a própria migração intra-europeia); Abdoulaye é traído pelo primo e acaba abandonando o trabalho (enfatizando as dificuldades e os conflitos existentes entre os próprios imigrantes); Thierno visita a ilha de Gorée (um dos maiores centros de comércio de escravos entre os séculos XV e XIX) com sua prima Dior, que pretende partir com Thierno para os Estados Unidos (reiniciando o ciclo de "idas e vindas"). Com efeito, são precisamente essas contingências que forjam a energia de cada um desses personagens ao longo do filme, sendo sua força enfrentá-las e apropriar-se delas para torná-las um "ativo", num universo permanentemente em tensão entre o "acaso" e a "necessidade". Sendo assim, na negociação de diferentes "lugares" e "espaços" no mundo, feita por cada um desses personagens, o filme parece sugerir (não sem uma dose de romantismo) que a vida é meramente uma "passagem", um "fluxo" permanente que, sem deixar de lado as "origens", já não se liga, porém, a um "território fixo", mas a "múltiplos espaços" possíveis.

Valendo-se, assim como "*Des Étoiles*", de uma linguagem mais humanista e "*mainstream*", também se deve fazer menção aqui ao filme "*Medan Vi Lever*" (2016), de Dani Kouyaté. O filme narra a história de Kandia, uma mulher de mais ou menos 50 anos de idade, nascida em Gâmbia, mas que vive e trabalha como médica na Suécia há mais de 30 anos. Após a morte precoce de seu marido suéco, ela tenta criar sozinha seu filho Ibbe, um adolescente em fase complicada e que sonha em ser um famoso cantor de *Hip-Hop*. Contudo, Kandia se sente cada vez mais "estranha" e "infeliz" na sociedade sueca (na qual sofre racismo cotidianamente, mas situação apenas explorada de forma sutil no filme) e decide, finalmente, regressar à África, em busca de sua "paz de espírito". Quando os sonhos de Ibbe de uma carreira musical são frustrados pelos produtores locais, ele cai em uma depressão profunda. O "Tio" Sekou, um taxista, também africano, amigo da família, envia-o, então, à Gâmbia, para que ele possa juntar-se a sua mãe e ao restante da família, embora Ibbe não demonstre muito interesse, inicialmente.

Figura 17: Marcadores sociais da diferença (f. 1); Kandia expressa insatisfação (f. 2). Filme: "**Medan Vi Lever**" (2016) de Dani Kouyaté.

No entanto, quando chegam ao continente africano, tanto Kandia quanto Ibbe descobrem que Gâmbia não é o que eles imaginavam que fosse. Ao passo que Kandia percebe que já não partilha dos mesmos valores e visões de mundo daquela comunidade, sentindo-se uma "estrangeira" em seu próprio "país", Ibbe finalmente "se encontra" e pode produzir suas músicas com outros jovens locais. Kandia inevitavelmente decide voltar à Suécia. Ibbe, por outro lado, decide ficar – representando uma espécie de "diáspora reversa". Tal como explorado por Brah (2011), o conceito de "diáspora" coloca aqui o discurso do "lar" e da "dispersão" em constante tensão criativa, inscrevendo nesses personagens um "desejo de lar" ao mesmo tempo em que critica os discursos que falam de "origens fixas" e "imutáveis".

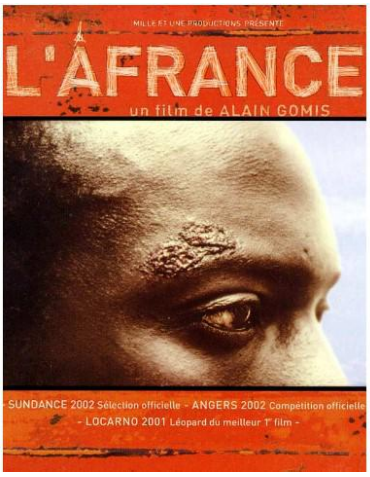
Figura 18: “O pesadelo de Ylvia”: Ibbe se despedindo da avó (Ylvia) e da mãe (Kandia). Filme: “**Medan Vi Lever**” (2016) de Dani Kouyaté.

Outro ponto a ressaltar em “*Medan Vi Lever*” (‘Enquanto vivemos’) é que ele traz um elemento totalmente novo na discussão sobre a “migração africana”: a situação daqueles imigrantes relativamente “privilegiados” (Kandia é médica e não tem de lidar com dificuldades financeiras) e que vivem em países sem nenhum tipo de passado ligado ao colonialismo – como o caso da Suécia. Sendo assim, o filme de Kouyaté tenta explorar os problemas enfrentados tanto por Kandia quanto por Ibbe, porém, a partir de um “dilema universal”, ou seja, a partir daqueles dilemas que dizem respeito à busca eminentemente “humana” pelo próprio “*senso de lugar*” e de “*pertencimento*” no mundo – distanciando-se completamente de qualquer tentativa de “denúncia”, ou “crítica”, presentes, em graus variados, nos filmes mencionados acima. Desse modo, percebe-se aqui uma reflexão sobre o “espaço diaspórico” como um espaço de questionamento dos “discursos totalizantes”, onde o sujeito “migrante” (e “diaspórico”) torna-se capaz de articular e negociar novos valores culturais, em detrimento de um conceito primordialista das “formações culturais”.

Com essas exposições e análises, fica claro que a questão da “espacialidade” e da “migração” pode ser identificada no contexto cinematográfico africano (ao menos de expressão francesa) desde o seu surgimento. Ainda que cada cineasta represente a experiência migratória, ou a (i)mobilidade, de modo totalmente particular, é possível reconhecer que, ao longo das últimas décadas, o “tom” dessas representações tomaram matizes um tanto similares (foco na globalização), muito em razão das mudanças propriamente ocorridas no contexto social e político contemporâneo. A seguir, gostaria de expor outros filmes com mais detalhes. Começando com “*L’Afrance*” (2001), de Alain Gomis, que trata da questão do exílio (a vida no “entre-mundos”) e do “retorno impossível”. Depois, com uma breve explanação de “*La Pirogue*” (2012), de Moussa Touré, que, tal como “*Harragas*” (2009), tenta dar visibilidade à travessia de imigrantes para o Norte. E, finalmente, gostaria de mencionar a

estratégia narrativa presente em "*Africa Paradis*" (2007), filme de Sylvestre Amoussou, que traz uma perspectiva totalmente incomum – "tragicômica" – sobre o temática da migração.

5.2 RASTROS E RESÍDUOS DO PASSADO EM "*L'AFRANCE*" (2001) DE ALAIN GOMIS



Duração: 90 min
Ano: 2001
Direção: Alain Gomis
Elenco: El Hadj (DJOLOF MBENGUE), Myriam (DELPHINE ZINNG), Khalid (SAMIR GUESMI), Demba (THÉOPHILE MOUSSA SOWIÉ), Le Père (THIERNO NDIAYE DOSS), Chérif (BASS DHEM), Oumar (ALBERT MENDY)
Imagem: Pierre Stoeber
Som: Patrice Gomis
Montagem: Fabrice Rouaud
Produção: Mille et Une
País: França-Senegal
Formato: Longa-metragem
Gênero: Ficção

Resumo:

Em uma Paris que celebra a chegada dos anos 2000, El Hadj, um jovem estudante africano residente há anos na França, está prestes a conseguir seu DEA (*Diploma de Estudos Avançados*) em História. El Hadj sonha em algum momento regressar à África e ensinar história no Senegal, seu país de origem. Entretanto, alguns eventos decorrentes de sua condição de "imigrante ilegal", e o desabrochar de seu amor por Miriam, uma jovem francesa, levam-no a entrar em conflito com seus compromissos ideológicos mais fundamentais. O neologismo do título (*L'Afrique*/*France*) tenta, assim, retraduzir a complexidade de um "espaço contraído" onde a cronotopia (configuração do "tempo" e do "espaço" diegéticos) já não obedece às regras de um referencial estritamente "nacional". O acrônimo "*L'Afrance*" torna-se, portanto, um *estado de espírito*, um sentimento de não ser nem "daqui" nem de "lá", mas um pouco dos dois, na difícil tarefa de seus personagens – de modo ambivalente, contraditório e doloroso – reinventarem a sua própria "pátria interna".

5.2.1 Antes de seguir em frente, é preciso voltar...

Na sequência inicial de "*L'Afrance*", observamos El Hadj, o personagem principal do filme, em *close-up* diante da câmera. Ele, em alguns momentos, parece sorrir, mas também demonstrar uma espécie de "vertigem" e "desconforto". Escutamos ao fundo o barulho das ondas do mar, várias vozes de crianças a gritarem, buzinas de motos e carros, e diferentes sons de animais. A cena refere-se, na verdade, a um momento íntimo e de recordação do

personagem. Através de um recurso de linguagem, o plano claramente enfatiza um "*espaço-tempo outro*", através dos "*rastros*" de um "outro lugar" (*ailleurs*) que apenas surge para nós por meio de fragmentos e indícios sonoros. Isso fica mais explícito ainda quando, ao escutarmos o barulho do trovão, vemos literalmente as gotas de água da chuva caírem sobre o rosto de El Hadj, provocando uma espécie de *fusão poética* entre o "*espaço memorial*" (África) e o "*espaço vivido*" (França) do personagem.

Figura 19: El Hadj e o horizonte que se aproxima. Filme: "**L'Afrance**" (2001) de Alain Gomis.

No plano seguinte, um pequeno barco segue em direção à costa, provocando-nos a sensação de que algo, ou alguém, está tentando chegar a algum lugar – ainda desconhecido. Eis que ouvimos uma voz ao fundo. Trata-se da voz do pai de El Hadj, reproduzida numa fita cassete. Tal como as antigas mensagens engarrafadas jogadas ao mar, essa junção entre imagem e fala, faz-nos imaginar ser aquele "*lugar-outro*" – incorporado pela voz de seu pai – quem, de fato, segue "à bordo" do barco. E, curiosamente, o letreiro abaixo da tela com um número de visto (*Visa n° 97.934 – depósito legal 2001*), sugere também uma espécie de "identificação" e, por consequência, de "controle" necessário daquele que pretende "alcançar" o "horizonte distante". Em seguida, além das reminiscências sonoras e da fala paterna, *flashbacks* são utilizados para introduzir-nos às diferentes personagens presentes em suas memórias. A partir daí, somos levados a vivenciar (assim como o personagem) "espaços" e "tempos" interligados: El Hadj sentado na cama de seu quarto (no que seria o tempo diegético presente); a imagem de seus pais no momento da gravação da mensagem; imagens de El Hadj na praia com sua noiva Awa, que permanece à sua espera; imagens de seu avô doente na cama; pessoas rezando ao redor de seu corpo... Todos os planos acompanhados da narração do pai, que, diante das poucas notícias que recebe do filho, cobra-lhe mais "atenção e tempo".

Figura 20: Mensagem do pai e Memórias de outrora. Filme: "L'Afrance" (2001) de Alain Gomis.

Nessa sequência inicial, percebe-se claramente a necessidade do filme de fazer referência e demarcar a *localização* de seus personagens. Assim, ao posicionar um "lugar" para o acontecimento narrado, a imagem institui a sua função de *orientação*, ou seja, esclarece o "local" onde El Hadj se encontra – "distante do lar" – e, ao mesmo tempo, enfatiza a sua necessidade de lidar com esse "lugar" que ficou para trás – e que retorna sempre através da lembrança e dos "objetos de memória": fotografias, fitas cassetes, livros, imagens de TV, etc. Desse modo, embora distante, o passado segue com ele, e, em especial, naquilo que lhe gera tensões e incertezas – como evidenciamos na fala esperançosa do pai, antes do encerramento da sequência: "*Eu espero que você reze bem. E que você faça bem o 'Tijaniyyah', que transmitimos de pai para filho. Eu confio em você, eu sei que você fará o melhor*"[165].

Com efeito, trata-se da história de um indivíduo confrontado com as suas "origens", com as "cobranças morais" ligadas a ela e com as suas próprias "memórias", numa busca de reconciliação interna entre a imagem idealizada de si mesmo e a imagem de quem ele realmente é (ou se tornou). Assim, uma primeira oposição pode ser identificada aqui: entre o "*espaço real*" e o "*espaço mental*" desse personagem, onde o primeiro espaço é definido como o espaço que *inclui* o sujeito, enquanto o segundo é definido como o espaço incluído *no*

[165] *Tijaniyyah* é uma ordem religiosa ligada ao islã sunita, originário do norte da África, mas também muito difundido na África ocidental, em países como Senegal, Gâmbia, Mauritânia, Mali, Niger, Chade, Gana, sudoeste da Nigéria e em algumas partes do Sudão.

sujeito. Essa "antinomia" parece explicar com precisão a situação particular de El Hadj em todo o filme: a sua *dupla afiliação espacial* (ele está incluído no "espaço real" ao mesmo tempo em que está *sujeito* ao seu próprio "espaço mental"), que o transforma em um "sujeito cindido". Além disso, tanto as fotografias quanto as fitas cassetes, ao evocar um sentimento de nostalgia, também transformam o passado efêmero em algo *palpável*. Visto que se apresenta por meio de "traços" e "ligações" a uma herança perdida no espaço material do quarto do personagem, representando, dessa modo, tanto uma "*ausência presente*" quanto uma "*existência passada*".

El Hadj teve de partir rumo a melhores condições educacionais no Norte e, entre o "antes" e o "depois" dessa jornada, viu-se imerso num imenso "mar de incertezas". De fato, o "mar" aqui ganha força simbólica, porque, assim como uma *ponte*, ele separa e igualmente comunica, tornando-se uma passagem, um "espaço entre dois" (CERTEAU, 2009, p.195), entre uma extremidade e outra desses dois "mundos": a África e a França – dando surgimento à "*L'Afrance*". Dessa maneira, assim como um "espaço de trânsito" que separa e vincula, a imagem do mar parece separar, ao mesmo tempo em que une, essas duas margens – tanto no sentido "físico", quanto no sentido "metafórico". Porém, a ambiguidade dessa "zona de contato" diz respeito ao fato de que é *nela* onde os conflitos acontecem, mas também onde a "negociação" se torna possível. Assim, "o mar", dentro da sequência inicial do filme, parece simbolizar um "espaço de indeterminação" ocupado por seus personagens, mas também um "espaço de ligação" entre o passado, o presente e o futuro de uma relação dinâmica sobre quem eles foram, quem eles são e quem eles ainda poderão se tornar.

Esse "paralaxe existencial" também é evidenciado nas imagens que fundem as duas "paisagens culturais", africana e francesa, sugerindo uma consciência de suas ligações, como "espaços articulados", bem como produtos de "camada sobre camada" de diferentes fluxos e interconexões, que envolve a produção e reprodução da vida cotidiana desses lugares. Nesse sentido, "*L'Afrance*", tal como se percebe em "*Touki Bouki*", "*La Noire de...*" e "*Soleil Ô*", por exemplo, põe uma forte ênfase no entrelaçamento histórico e colonial entre esses dois "espaços". Entretanto, diferente destes três filmes, em "*L'Afrance*", essa ênfase se dá sob novos "contornos estéticos" e "significados políticos". El Hadj é extremamente consciente de sua condição existencial. E, diferentemente dos outros personagens, ele nutre um desejo de "regressar". Porém, o filme explora exatamente essa "impossibilidade".

Figura 21: Vendedores ambulantes em Dakar (f.1) e em Paris (f.2). Filme: "**L'Afrance**" (2001) de Alain Gomis.

A cena de casamento entre um "africano" e uma "francesa" parece reforçar mais ainda essa "ligação". Por outro lado, a música, a dança e as roupas sugerem uma espécie de afirmação ambígua dos "aspectos culturais tradicionais". Assim, num jogo de "*vai e vém*", somos introduzidos à galeria de personagens presentes na celebração. Oumar e Charif estão convencidos de que não há mais nada a ganhar no Senegal; Khalid, um jovem argelino, leva a vida fazendo pequenos "trabalhos ilegais"; Demba, também senegalês, pretendia ser jogador de futebol, mas acabou tendo de trabalhar na construção civil para alimentar sua esposa e filhos em África. Miriam, uma mulher branca francesa, é "restauradora". Em meio ao jogo de cena, o noivo convida El Hadj para conhecer a sua mãe. No plano seguinte, vemos o noivo, a mãe, e seu primo Demba. El hadj é filmado ajoelhado, de frente para a matriarca. Ela pergunta sobre os seus planos. El Hadj diz que pretende terminar a sua tese e, em seguida, regressar à África. A matriarca, então, afirma: "você é um bom filho!" – criando um ar de descontentamento em seu próprio filho (o noivo), que agora casado com uma francesa, supõe-se que não irá mais "regressar".

Figura 22: Revelando os personagens: Noivos (f.1), Oumar e Chérif (f.2), Miriam (f.3), Khalid (f.4). Filme: "**L'Afrance**" (2001) de Alain Gomis.

Com efeito, o "dilema interno" experimentado por El Hadj, especificamente, e pelos outros personagens, em geral, está escrito exatamente na contradição de habitar um "espaço" que não lhes pertence, mas que, ao mesmo tempo, não podem mais se desvencilhar dele. E cenas como a da "matriarca" funcionam como mais um meio de reafirmar esse "estado de ambiguidade". Desse modo, o filme encena uma interação conturbada que leva a pensar além das "fronteiras" culturais delimitadas. Mas talvez a mensagem mais forte seja a de trabalhar através das "memórias traumáticas" desses indivíduos, num esforço vital de construir espaços e identidades heterogêneos no presente – sempre capazes de gerar múltiplos e diversos "encontros performativos". No fundo, o que parece estar em jogo no filme não é tanto uma "terra mítica", ou autêntica, de "retorno", mas uma "*decisão a tomar*", uma "*crise a superar*", ou um "*luto a fazer*". Alegoricamente, ao ser incorporada pelos personagens do filme, a "África" surge como se estivesse vivendo, a partir de dentro deles, a sua própria complexidade.

Essa complexidade é enfatizada em muitos momentos. Como na cena de uma partida de futebol entre estudantes da "*Casa da África*" e "*Casa da Ásia do Sudoeste*". Chérif e Khalid discutem sobre uma jogada equivocada que levou a perderem a partida: "*Por que você não passou de volta para mim?*", reclama Khalid. E ainda insiste: "*Nós perdemos para os 'chineses'?*". No que Chérif contesta: "*Não, eles são tailandeses*". Khalid, no entanto, reafirma: "*Eles são a mesma coisa!*". Chérif, caminhando para fora do quadro, finaliza: "*Não, eles não são!*". Enquanto isso, Khalid segue refletindo, contraditoriamente, consigo mesmo: "*Eu sou um membro da 'Casa da África' perdedora. Por que não há a casa da Argélia? Eu não sou africano, eu sou argelino!*". Ou quando, em conversa íntima com Miriam, El Hadji desabafa: "*eu quero voltar ao Senegal para ensinar história. E estou cansado de ser estrangeiro... se cinquenta anos atrás as pessoas diziam que os negros eram selvagens, que só sabiam tocar percussão. Hoje, as pessoas dizem: 'os negros são fantásticos. Eles têm ritmo no sangue'. Estou farto de ser negro. Eu sou senegalês*" (ver figura abaixo).

Figura 23: Diálogo entre Chérif e Khalid (f.1) e Miriam e El Hadj (f.2). Filme: "**L'Afrance**" (2001) de Alain Gomis.

Dessa forma, "*L'Afrance*" opera um salto qualitativo do "estereótipo essencialista" para o "olhar introspectivo". Porém, tentando fugir da confusão da ideia do "mestiço" para mirar as "contradições da cultura". Nesses termos, o filme de Gomis parece reconhecer a natureza sempre "distorcida" das identidades, sem com isso cair no disfarce de uma "*colcha de retalhos*" da moda, mas pensando tanto a "cultura" quanto a "identidade" como um verdadeiro "projeto" a ser escrito. Por isso que por mais que o personagem de El Hadj queira "voltar", ele não consegue. Porque, na vida, não é possível "voltar ao início". E a "morte simbólica", pontua cada passo desse processo. Isso se reflete no luto do que se perde a cada novo avanço em "território estrangeiro". No filme, essa própria "morte" converte-se na "memória" que habita o coração de El Hadj, e seu confronto com o futuro que se mostra como um "horizonte sem fechamento".

No que diz respeito ao "espaço", ele parece literalmente *grudar* no corpo de El Hadj. A onipresença dos "espaços confinados" (no banheiro, em minúsculos aposentos da residência universitária), os chamados "espaços fóbicos" (NAFICY, 2001), sempre desvinculados de seu "entorno", parecem reforçar ainda mais uma atmosfera de "isolamento" e o seu "dilema interno". Além disso, as dores de estômago, os constantes "tremores", assim como os "golpes" desferidos na parede, e tantas outras "manifestações físicas" apresentam-se como verdadeiros *sintomas* precursores de sua "metamorfose" existencial futura manifesta no próprio corpo negro. A cena recorrente do banho, por exemplo, é particularmente interessante a este respeito. Em vários momentos, os monólogos no banheiro servem como verdadeiras "janelas" para a realidade interior de El Hadj, ao apresentar diferentes efeitos que variam de acordo com seu "estado psíquico". Oscilando, em alguns momentos, da serenidade à nostalgia, e, em outros, da raiva ao desejo de purificação.

Figura 24: Monólogos no banho. Filme: "**L'Afrance**" (2001) de Alain Gomis.

Desse modo, "*L'Afrance*" tenta construir um "espaço de indeterminação" situado entre o "desejo de voltar", pois, como afirma El Hadj: "*Se os residentes de um país tiverem de se mudar para viver e apoiar aqueles que ainda estão lá, está tudo acabado*". E, ao mesmo tempo, o fantasma do não-retorno. Essa "antipolaridade" do filme parece representar, no fundo, uma espécie de "luto" de um certo "idealismo político" anterior, especialmente corporificado por figuras como Sékou Touré e Patrice Lumumba, sempre presentes no imaginário de El Hadj. No entanto, a sua "jornada" é tanto "interna" quanto "externa". Ainda há muitas fronteiras para "transpor". Por outro lado, se a prisão de El Hadj (por ter a permissão de residência vencida) reforça novamente a ideia do "controle dos corpos" dos imigrantes, ela serve especialmente para provocar uma "mudança de perspectiva" nesse personagem, deslocando totalmente a sua "visão idealizada" do início do filme – e que El Hadj deixa entrever em sua própria fala, quando da visita de Miriam ao centro de detenção: "*Eles devem me deportar. Eu não confio mais em mim*".

Figura 25: El Hadj no centro de detenção para imigrantes ilegais. Filme: "**L'Afrance**" (2001) de Alain Gomis.

A partir de então, a “luta pela independência” acontece na intimidade do banheiro, da cela ou do quarto de Miriam. E se essa luta tem um “fim” ela se converte na busca de uma estabilidade psicológica e identitária, à medida que ele se envolve na constelação de relações sociais e afetivas. A “tensão dramática” aumenta a cada momento num sentido quase transcendente de salvação. A agonia que acompanha o processo de tomada de decisão de El Hadj (ele passa a trabalhar ilegalmente na construção civil, não consegue finalizar a sua tese, assume o namoro com Miriam, arruma briga em um bar à noite) torna-se, assim, uma verdadeira “travessia metafísica”. Porém, ao final, o encontro entre o “Ocidente” e a “África” não leva mais à loucura (como a de Jean em “*Soleil Ô*”) ou à morte (como a de Diouana em “*La Noire de...*”). Desse modo, a “indeterminação” acaba por ser assumida por El Hadj, mas não se trata mais de “negar-se a si mesmo” ou de uma afirmação de “culpa”. Ao contrário, a indeterminação passa a ser, em “*L’Afrance*”, uma verdadeira *reivindicação*.

Figura 26: A despedida em meio aos Baobás. Filme: "**L'Afrance"** (2001) de Alain Gomis.

Com efeito, se El Hadj pretende “seguir adiante” num “futuro sem fechamento”, a necessidade de “voltar” toma, agora, um “novo sentido”. El Hadj, de fato, retorna à casa dos pais. Mas o seu “retorno” é, na realidade, um “ato de despedida”. E isso fica claro nas cenas finais do filme quando, sentados *frente-a-frente*, o pai pergunta-lhe: “*o que você planeja fazer agora?*”. El Hadji, por sua vez, responde: “*eu vou ensinar. Isso é verdadeiramente parte de mim. Mas não será aqui*”. O pai retruca: “*então você irá nos abandonar?*”. El Hadji confirma: “*sim!*”. Após uma breve pausa, o pai revela: “*há 40 anos, meu pai me enviou a esta Vila. Ele não sabia o que fazia. Você acredita que já desaparecemos?*”. El Hadji, no entanto, diz que “*ainda não se sabe*”, enquanto o filme finaliza com ele em meio aos baobás e ao som de uma banda sonora cuja letra diz “*entre os caminhos da vida, eu estou naquele em que meu coração escolhe*”. Com essa cena final cheia de simbolismos, “*L’Afrance*” parece sugerir poeticamente um verdadeiro “*programa invertido*”, qual seja: o de que quanto mais “nos afastamos” de

nosso “lar”, no fundo, mais nos “aproximamos” dele. O “lar”, nesse sentido, converte-se em algo que permanece sempre “adiante” e “em aberto”, onde o coração pode nos levar. Por conseguinte, no filme de Gomis, não é mais a “volta” ao passado, mas o mergulho no “presente complexo” que poderá, de algum modo, construir uma ponte para o “futuro”.

5.3 EM BUSCA DO “AMANHÃ” EM “*LA PIROGUE*” (2012) DE MOUSSA TOURÉ

Duração: 87 min
Ano: 2012
Direção: Moussa Touré
Elenco: Baye Laye (SOULEYMANE SEYE NDIAYE), Abou (MELAMINE DRAME), Lansana (LAITY FALL), Samba (BALLA DIARRA), Barry (SALIF JEAN DIALLO), Kaba (BABACAR OUALY), Nafy (MAME ASTOU DIALLO)
Imagem: Thomas Letellier
Som: Ibrahima Ndour
Montagem: Josie Miljevic
Produção: Johanna Colboc
País: França-Senegal
Formato: Longa-metragem
Gênero: Ficção

Resumo:

Em uma vila de pescadores nos subúrbios de Dakar, no Senegal, Baye Laye torna-se o capitão de uma “piroga” que deve transportar trinta homens – entre eles, foutas, guineenses e senegaleses – e uma mulher para as ilhas Canárias, território espanhol usado como via de acesso à União Europeia. Numa espécie de “*road movie*” às avessas, os seus personagens enfrentam diversos obstáculos, tais como a solidão do mar, violentas tempestades e falhas no GPS e no motor do barco – quando acabam perdidos no meio do oceano. Após sofrer por longos dias de espera, sem comida ou bebida, os sobreviventes são resgatados pela cruz vermelha espanhola e expulsos para os seus respectivos países de origem, pondo fim ao sonho do “El dorado” europeu. Os “cruzamentos secretos” na tela refletem, portanto, a obscuridade das “jornadas de esperança” de muitos imigrantes africanos contemporâneos, em que o “estado político” de ilegalidade começa na fronteira, mas a viagem, em si, é quase sempre invisível.

5.3.1 Embora habitem o sul, a memória do futuro está no norte.

Na cena inicial de “*La Pirogue*” vemos um ritual local de luta entre guerreiros africanos. Um público considerável acompanha com grande entusiasmo. No meio deles, a câmera filma, em *close up,* Baye Laye, Kaba, Lansana, Abou, Bourri, numa apresentação indireta dos personagens chaves do filme. Em seguida, percebemos que a troca de olhares entre Lansana (traficante) e Baye Laye (pescador), por exemplo, busca enfatizar as suas posições antagônicas na história. Por meio de Bourri, que promove travessias clandestinas de

pessoas pelo mar, Baye Laye se vê obrigado a tomar uma decisão difícil: assumir ou não o posto de capitão do barco que levará dezenas de pessoas até as ilhas canárias, na Espanha. Para isso, Bourri lhe oferece 750 euros, porém o que mais pesa em sua decisão é a consciência de que se ele não o fizer, Kaba, um jovem pescador, já convencido por Bourri, irá conduzir a perigosa travessia.

Figura 27: Baye Laye vai ao encontro de Kaba. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré.

Em uma conversa na praia, Kaba fala para Baye Laye: "*Todo mundo se foi e não há mais peixes. O que nós podemos fazer aqui? Nós não podemos nem ver o horizonte*". Com essa fala, tal como em *Harragas* (2009), o sentimento da juventude africana impotente e sem 'horizonte' é novamente enfatizada como uma razão para partir. Porém, diante da determinação dos jovens pela fuga, e pelos quais ele se sente responsável, Baye Laye se convence de que deve assumir essa missão. Pois, além de Kaba, o seu enteado Abou também está convicto de que não há alternativa, senão tentar a sorte no mar em direção à Europa. Kaba, por exemplo, sonha em ser um grande jogador de futebol, e jogar no Liverpool (clube da liga inglesa): "*Quando eles me virem jogar futebol me darão os documentos (visto)*", afirma Kaba com otimismo a Baye Laye. Por outro lado, Abou é um músico entusiasta que sonha em ser famoso e tocar com seus amigos em Paris. A sua conexão com o "mundo" é enfatizada sobretudo por seu uso quase incontrolável do iPhone. Que segundo Abou, "*pode-se fazer tudo com ele*". Em uma das cenas, ao perceber o desconhecimento de Baye Laye para com as novas tecnologias digitais, Abou tenta, então, confrontá-lo: "*Em que mundo você vive? Você está muito ultrapassado!*".

Figura 28: Abou e Baye Laye em constraste. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré.

Nota-se, assim como na fala de Kaba, que a relação desses personagens com os lugares para os quais almejam se deslocar é sobretudo alimentada por um acesso aos produtos globais disponibilizados pela grande mídia internacional. Porém, como fica evidenciado ao longo do filme, o seu usufruto real é apenas uma experiência permitida a "alguns poucos". Desse modo, embora de posse de uma espécie de socialização antecipada na cultura da Europa Ocidental pelo consumo de mídia global e imagens dos estilos de vida ocidentais, os motivos para "partir" não parecem ser puramente econômicos. Para muitos desses jovens migrantes africanos, mudar para a Europa, por qualquer meio (e muitas vezes o preço é muito alto), faz parte de, no fundo, um "sonho de auto-realização" – corroborando novamente o discurso presente também em "*Harragas*" (2009). Não são indivíduos miseráveis, mas pessoas que almejam e sonham com um estilo de vida que parece impossível de ser alcançada em sua terra natal.

Numa cena posterior, presenciamos a constituição dos grupos que irão participar da travessia. Vemos um grupo de dez Foutas chegar em uma caminhonete com uma espécie de líder. Outro grupo de guineenses já se encontra por mais de uma semana perto da canoa à espera da partida. O traficante Lansana afirma que apenas aguarda por boas condições climáticas para que finalmente possam partir. Entretanto, é possível também interpretar que ele possa estar à espera, na verdade, de um capitão melhor do que Kaba, ainda um jovem pescador inexperiente. Por fim, Baye Laye decide conduzir a travessia. Durante as negociações com Bourri, o filme enfatiza então o dinheiro e as relações de poder nos circuitos da imigração clandestina. Porém, embora forneça uma interpretação africana das injustiças associadas à divisão global Norte-Sul, o papel desempenhado pelas relações de dominação dentro das comunidades africanas na perpetuação desse sistema é pouco explorado. O filme também fala pouco sobre a relação entre a emigração e as famílias deixadas para trás. Curiosamente, a esposa de Baye não se opõe a sua partida, mas sugere que a China seria um

“destino melhor” do que a Europa naquele momento, por conta da crise econômica porque passa a união europeia.

Figura 29: Negociação dos Foutas com Lansana. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré.

A conexão com o mundo globalizado é explicitada em cada fala dos personagens. Antes de partir, Kine lembra a Baye Laye que ele não pode esquecer de retornar com uma camisa do clube de futebol “Barcelona” para o seu filho Bouba. Aqui, percebe-se outra vez o elemento como os “símbolos” ligados ao norte exerce uma influência decisiva na construção dos imaginários sociais locais desses jovens desde muito cedo. Ao enfatizar esses elementos simbólicos ligadas ao bens de consumo ocidentais, o filme parece estar particularmente interessado explorar o espírito “sem futuro” da juventude africana, tanto em Kaba quanto em Abou, e que parece ser ecoado também no desejo do pequeno Bouba pela camisa do clube catalão. Ao mesmo tempo que esse enquadramento contribui para problematizar o problema da grande quantidade de jogadores africanos que muito frequentemente chegam à Europa como “imigrantes ilegais” e, em seguida, conseguem (apenas alguns) se profissionalizarem em clubes de futebol europeus. Enquanto que, para muitos outros, como o personagem Demba de “*L’Afrance*”, resta apenas o trabalho subalterno.

Figura 30: Partida de futebol local. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré.

Já durante a travessia, descobre-se que existe um “passageiro clandestino” entre os “clandestinos”. Trata-se de Nafy, uma mulher, cortejada por Kaba em uma sequência anterior.

Kaba e Baye Laye insistem em não voltar atrás. Lansana, como castigo, obrigada Nafy a cozinhar para todos os imigrantes que estão no barco. Nesse momento, percebemos que Nafy, na condição de mulher, ocupa uma posição ainda mais subalterna em relação aos outros imigrantes, tornando explícitas as relações desiguais de poder entre homens e mulheres no interior daquele grupo e da própria sociedade africana contemporânea. Por outro lado, embora ocupando uma posição subalterna, a sua atitude de inserir-se clandestinamente em meio aos clandestino demonstra igualmente um ato político de transgressão daquele espaço, quase oficialmente reservado aos homens.

Mais adiante, durante as conversas animadas no barco, os passageiros passam a contar uns aos outros as razões que lhes levaram a emigrar para a Europa. Aziz, um pescador deficiente, diz estar migrando em busca de uma prótese para sua perna. Abu, como já sabemos, louco por alta tecnologia, bem como instrumentos musicais, quer se tornar um músico profissional. Samba, por outro lado, tem um contato para ir trabalhar nos campos da Andaluzia, junto com outros companheiros. Porém, Yaya, um dos Foutas, interrompe essa sequência com a sua angústia e medo do mar e da viagem, de modo que é preciso ser amarrado e amordaçado, à pedido de Lansana, para não perturbar o resto da tripulação. Após muitas horas no mar, eles acabam cruzando com um barco, à deriva. Trata-se de outro grupo de africanos, porém perdidos e sem comida. Abu pula impulsivamente na água, com o intuito de ajudar, embora ele não saiba nadar. Diante dessa situação desesperadora, Baye Laye decide mergulhar no mar para salvá-lo. Nesse momento, os imigrantes da outra embarcação tentam juntar-se a eles. Contudo, dando-se conta de que seria impossível manter todos no mesmo barco, com o risco de, no fim, eles próprios morrerem, Baye Laye e Kaba dão partida no motor e decidem fugir, deixando os outros imigrantes para trás.

Figura 31: Encontros entre perdidos. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré.

Novamente, em um momento em que a tensão parece ter baixado, Yaya volta a perturbar o sono da tripulação. Porém, a humor dos personagens melhora um pouco depois de

uma pescaria bem sucedida de Abu e Ousmane, festejada com música e dança. Todos já parecem ter alcançado metade da "jornada". Conversas sobre os "projetos" de vida são então retomadas. Nafy revela ser mãe de dois filhos, e diz ser esperada por "alguém em Paris". Seu marido, no entanto, morreu durante uma viagem anterior de barco, em que ninguém sobreviveu. O único que não panejou nada entre os tripulantes foi, como já se poderia supor, Baye Laye. Contudo, entre uma dessas conversas, um dos dois motores deixa de funcionar – dando início a uma atmosfera pesada e ameaçadora. Com isso, as expectativas de uma vida melhor naqueles "outros lugares" são, a partir desse momento, gradualmente ofuscadas pelo desespero em relação ao futuro imediato: isto é, à sobrevivência dos próximos dias à bordo do barco.

Uma das tempestades noturnas, num ponto ápice do filme, acaba matando várias pessoas, incluindo Kaba, Aziz, Richard e Ousmane. O GPS de Baye Laye, por sua vez, também deixa de funcionar e, o que é pior, não existe mais combustível para chegar à costa. Nesse instante, toda uma série de talismãs e sinais religiosos passam a ser evocados pelos sobreviventes: orações noturnas dos Foutas, a garrafa da sorte que Baye Laye adverte que deveria ser deixada onde estava pendurada, mas que depois foi retirada do lugar, torando-se numa racionalização para tudo o que está acontecendo; um pedaço de concha ritual do velho guineense que Samba leva em seu cadáver como se fosse o equivalente de seus documentos de identidade; bodes expiatórios são elegidos, como Nafy, cujo mero fato de ser mulher parece explicar que seja um "mau presságio" para a viajem. Em termos visuais, face à natureza hostil e ao espaço, os viajantes tornam-se pequenos e vulneráveis. A dependência ao ambiente natural e, também, cultural é, desse modo, destacada.

Figura 32: Oração e descarte dos mortos. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré.

Em meio aos conflitos entre eles, somos também levados a supor que não é coincidência que pelo menos três grupos étnicos estejam ali representados. Religião, urbanidade, ruralidade e, especialmente, conhecimento ou não do mar (os guineenses nunca o

viram) distinguem esses grupos entre si e fazem do próprio barco um “microcosmo” social. Daí se observa também onde surgem as “fricções” religiosas ou étnicas: os Foutas contra os guineenses, os muçulmanos contra os “tribalistas”, o contrabandista ganancioso (Lansana) contra o herói pescador (Baye Laye). Contudo, essa mesma “diversidade interna” também passa a configurar em certo momento uma forma de “unidade” quando do surgimento de uma canção que todos parecem conhecer e que faz renascer uma certa “solidariedade das cinzas”, mesmo que apenas por um pequeno instante.

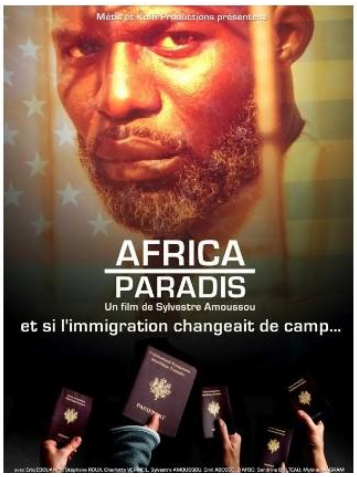
À medida que o tempo passa, uma sequência etérea de sonho se desenrola, transportando alguns passageiros de volta para sua casa, enquanto outros refletem sobre o que perderam e ainda esperam ganhar. Pouco a pouco, porém, todos passam a morrer de fome e de cede dentro do barco. As cenas que se seguem – vários corpos sem vida – proporcionam um sentido visceral e impactando no espectador, dando ênfase ao verdadeiro custo da migração clandestina: a morte. Um dos poucos sobreviventes dessa jornada são Baye Laye, Abu, Nafy e Samba. Todos os outros tripulantes são filmados mortos. Em determinado momento, um helicóptero é visto no alto da imagem: trata-se da Cruz Vermelha Espanhola. Na cena seguinte vemos alguns dos sobreviventes sendo resgatados e, “duas semanas depois”, são mandados de volta ao Senegal. Ao chegarem, recebem 15 euros e um sanduíche. Samba, por sua vez, aconselha Abu a não comê-lo. Ele sai sozinho de táxi. Baye Laye, Abu e Nafy seguem juntos. Dessa forma, o fim da viagem parece representar uma “lógica circular”, um recomeço eterno: a elipse entre o pouso desses sobreviventes nas Ilhas Canárias e o plano do avião que os leva de volta – demarcando a inutilidade de sua “provação” diante de um sistema extremamente seletivo. O barco e o avião simbolizam então a possiblidade apenas de contemplação distante daquele “espaço desejado”, mas impossível de ser “pisado”.

Figura 33: O eterno retorno do “outro”. Filme: "**La Pirogue"** (2012) de Moussa Touré.

Um dos paradoxos de "*La Pirogue*" reside, portanto, na sua maneira de transformar um lugar que é, *a priori*, extremamente aberto (o mar e o ar livre) em uma "estrutura fechada", ou "agorofóbica" (NAFICY, 2001). O estado de espera e a inação obrigatória dos imigrantes dentro do barco durante todo o filme são elementos que reforçam, de alguma forma ou de outra, esse sentimento. Nas cenas finais, quando da volta ao Senegal, Baye Laye acaba, por fim, comprando a prometida camisa do Barcelona para seu filho Bouba. Porém, em um comércio informal próximo de sua casa, o que reforça o conflito explorado por Appadurai (1997) nos termos de uma "ordem disjuntiva" da nova economia cultural global. Pois, embora os símbolos do norte invadam recorrentemente o sul, determinados grupos pertencentes a esse espaço são condenados a permanecerem sempre presos a suas "localidades". A imagem de Baye Laye reencontrando sua esposa e seu filho, torna-se, então, uma imagem simbólica de uma mobilidade precária, marcando a falta de poder desses indivíduos em relação aos fluxos e ao movimento usufruídos por apenas uma pequena parcela do "mundo livre".

Figura 34: Barcelona na esquina de casa. Filme: "**La Pirogue**" (2012) de Moussa Touré.

5.4 INVERTENDO DESTINOS EM "*AFRICA PARADIS*" (2007) DE SYLVESTRE AMOUSSOU



Duração: 86 min
Ano: 2007
Direção: Sylvestre Amoussou
Elenco: Olivier Morel (Stéphane Roux), Pauline (Charlotte Vermeil), M'Douala (Eriq Ebouaney), Modibo Koudossou (Sylvestre Amoussou), Clémence (Sandrine Bulteau), Yokossi (Emil Abossolo M'Bo), Koudossou (Mylène Wagram)
Imagem: Guy Chanel
Som: Julien Chaumat
Montagem: Eric Lesachet
Produção: Métis Productions
País: França-Benin
Formato: Longa-metragem
Gênero: Ficção

Resumo:

Em um futuro no qual a África entrou em uma era de grande prosperidade econômica, enquanto a Europa mergulhou na miséria e no subdesenvolvimento, acompanhamos as aventuras e desventuras de Olivier e Pauline, um casal de imigrantes franceses. Tanto Olivier quanto Pauline possuem alta qualificação profissional, mas não conseguem encontrar boas oportunidades de emprego na França. Em razão da difícil realidade social e política em todo o continente europeu, eles decidem, por fim, tentar a sorte nos "Estados Unidos da África", para onde migram clandestinamente. Contudo, já no desembarque são detidos pelos "Guardas da Fronteira" e colocados numa residência de trânsito, à espera de uma resolução legal. Olivier, por sua vez, consegue escapar e, a partir desse momento, inicia uma vida clandestina e perigosa, até o dia em que se apropria do passaporte de outro homem, branco, morto em um acidente de carro. Enquanto isso, Pauline consegue um trabalho como empregada doméstica em uma família burguesa africana, com a qual acaba desenvolvendo uma relação afetiva.

5.4.1 O que não se aprende pela "tragédia", aprende-se "rindo".

O filme "*Africa Paradis*" inicia com a informação de que estamos no ano 2033, nos *"Estados Unidos da África"*, com imagens de bandeiras tremulando ao vento em primeiro plano e um portentoso prédio ao fundo. Trata-se do parlamento africano, onde vemos, já no plano seguinte, o ministro Modibo Koudossou expondo sua proposta política diante dos demais parlamentares:

> "*Como presidente do 'Partido Liberal Africano', eu gostaria de informar que planejamos enviar outro projeto de lei que permita a integração de imigrantes em África!*".

Ao mesmo tempo que profere suas palavras, observamos as reações exaltadas e inconformadas de seus colegas de parlamento. Entretanto, apesar da forte resistência e interrupções – dificultando o desenvolvimento de sua fala – Koudossou segue firme com a sua explanação:

> "*Europeus que trabalham aqui há mais de cinco anos, devem ser permitidos a adquirir a nacionalidade africana, se eles solicitarem. Além disso, eles devem ter acesso a empregos que não sejam os subalternos!*".

Figura 35: Ministro Koudossou discursando no parlamento africano. Filme: "**Africa Paradis**" (2007) de Sylvestre Amoussou.

Novamente, as suas palavras desencadeiam a revolta de boa parte dos parlamentares da oposição. Monsieur Yokossi, do Partido Patriótico e contrário à política de integração dos imigrantes, destaca-se por sua indignação. Não se contendo, rispidamente, antes de deixar a reunião (encerrando a cena), afirma:

> "*Sr. Koudossou, por que você insiste em bancar o salvador? Eu só tenho uma coisa a dizer: África para os africanos!*".

Figura 36: Yokosssi reagindo à fala de Koudossou. Filme: "**Africa Paradis**" (2007) de Sylvestre Amoussou.

Ao mesmo tempo que reconhecemos o discurso de Yokossi (ecoado com frequência por políticos europeus da extrema direita e também no "verdadeiro" Estados Unidos), sentimos um certo estranhamento por nossa não familiaridade com tal tipo de representação: os africanos em *posição de poder* no cenário geopolítico mundial. Na cena seguinte, utilizando-se de uma locução quase documental, é-nos apresentado os créditos iniciais do filme e os acontecimentos recentes que levaram a uma reconfiguração política do mundo, ao lado de imagens insólitas dos lugares mencionados:

> *"Quando a unificação falhou, a Europa tornou-se um continente subdesenvolvido. Combates selvagens frequentemente irromperam entre os povos: belgas, suecos, franceses, espanhóis e holandeses. Epidemias, fome e golpes políticos se tornaram comuns. Os turcos assumiram a Alemanha, a Rússia é governada por um cartel de gangsters. O Vaticano é governado por um ditador protestante. A Inglaterra tornou-se uma colônia da Guatemala. A França caiu em declínio total… Por outro lado, o continente africano, que conseguiu se unir, tornou-se extremamente desenvolvido. Como tal, muitos brancos agora sonham em obter vistos para vir morar neste paraíso negro".*

Figura 37: A "Torre Eiffel" entortada retrata comicamente o subdesenvolvimento francês. Filme: "**Africa Paradis**" (2007) de Sylvestre Amoussou.

Percebe-se que com essa "inversão de perspectiva" nas relações entre África e Europa, o filme desafia o seu público a "imaginar" um mundo além das nossas condições atuais. Ao utilizar-se de uma estrutura narrativa paródica – em muitos momentos o filme assume um caráter realmente cômico e exagerado –, ele dialoga de maneira explícita com o momento político e social que vivemos atualmente no continente europeu. Dessa maneira, a história oferece-nos um tipo de "representação alternativa" da realidade social com a qual estamos habituados: a Africa, agora, significando a "riqueza" e o "poder", e a Europa, por outro lado, significando a "pobreza" e o "atraso". Ainda que por meio de um enredo convencional dicotômico, por exemplo, Koudossou (como herói) ocupa o papel de uma figura "positiva" e "compreensiva" (um *liberalismo cívico*), e Yokossi (como antagonista) ocupa o papel de uma figura "negativa" e "intransigente" (um *nacionalismo étnico*), a história se torna interessante, no entanto, por nos possibilitar pensar em "outras realidades possíveis" e passíveis de serem "imaginadas".

Numa espécie de "flerte com o futuro", típico das narrativas de *ficção científica*, percebemos rapidamente que o filme funciona como um "relato especulativo" (ROBERTS, 2006), ao domesticar o "desconhecido" – um continente africano unido e próspero – através da manipulação de um conjunto de convenções representadas simbolicamente por ícones que delineiam novas "fronteiras mentais" e que medeiam a nossa imaginação – promovendo uma reconfiguração da realidade conhecida pelo espectador. Ao subverter o "sentido original" das relações entre o "Norte" e o "Sul" globais, entre os "brancos" e os "negros", o filme leva-nos, portanto, não apenas a "imaginar", mas especialmente a "visualizar" um *mundo-outro* através do processo de "*desconstrução pela exageração*" – numa complexa meditação simbólica sobre os paradoxos das políticas anti-imigração levadas a cabo por diversos países europeus nos últimos anos.

Assim sendo, como seria o mundo onde o Norte se volta para o Sul em busca de melhores condições de vida? Como seria a vida onde os "brancos" (europeus) fossem tratados como subalternos, e os "negros" (africanos), fossem os "donos do poder"? Um mundo onde o chamado "fluxo migratório" invertesse completamente de direção? Um mundo arrancado de sua "ordem" e de sua "normalidade"? Colocado em uma situação diferente, totalmente deslocada de sua representação habitual? Em suma, o que acontece quando o mundo hegemonicamente constituído passa a ter seus símbolos fora do "lugar comum"? Tal como na cena seguinte, na qual vemos curiosamente uma fila enorme de franceses à procura de uma oportunidade de emprego no consulado dos "Estados Unidos da África", em Paris?

Nessa cena específica, observamos uma senhora francesa entregando seus documentos a um dos funcionários do consulado, que os analisa meticulosamente – uma mostra da primeira barreira (legal) encontrada para quem pretende adentrar o "paraíso negro". O funcionário rapidamente identifica uma pendência (absurda) no dossiê apresentado: "*falta o recibo de pagamento da eletricidade!*". A requerente se justifica: "*mas eu não tenho dinheiro, eu não posso pagar a minha conta*". Insensível, e sem qualquer tipo de empatia, o funcionário responde-lhe: "*Eu sinto muito! A África não pode conceder entrada aos imigrantes com dívidas. Vá chorar em outro lugar!*", enquanto a observamos sair da sala rapidamente aos prantos.

Em seguida, entra nessa mesma sala de entrevistas um casal: Olivier e Pauline – personagens chaves da trama. Os dois parecem alegres e otimistas sobre a vaga de trabalho, já que Olivier é engenheiro e Pauline é professora de francês. O funcionário, novamente, afirma

existir um problema: "*essas cotas de trabalho já foram preenchidas. Por outro lado, temos vagas para pedreiros, coletores de lixo, trabalhadores de estrada e empregados domésticos*". Olivier e Pauline ficam, ingenuamente, surpresos: "*Mas temos educação!*", ressalta Olivier. O funcionário, entretanto, afirma: "*coletores de lixo e empregadas também podem ter uma vida boa*". Debochado e sorridente, acrescenta: "*em África temos escolas altamente especializadas em engenharia e licenciatura*". Olivier, um pouco exaltado, retruca: "*então porque precisam de nós?*". Indiferente, o funcionário somente aconselha que "*voltem no próximo ano",* pois *"nunca se sabe!*".

Figura 38: Olivier e Pauline no consulado dos "Estados Unidos da África". Filme: "**Africa Paradis**" (2007) de Sylvestre Amoussou.

A insensatez das duas cenas descritas acima enfatiza um dos maiores poderes da paródia, que está justamente em sua capacidade de subverter a ordem natural das coisas pela exageração: a paródia de uma tragédia será sempre uma comédia, e vice-versa. No entanto, ela também pressupõe uma "memória do receptor", que será recuperada e, simultaneamente, questionada no "ato da leitura" e do "reconhecimento". Assim, utilizando-se da "discurso oficial" que defende uma "unidade cultural europeia" contra a ameaça de uma "invasão" de "imigrantes indesejáveis" – ainda que sejam uma mão de obra importante na maioria de seus países – o filme, num jogo *intertextual*, perverte o sentido da fala dominante, ao mostrá-la de maneira que pareça ao mesmo tempo absurda, sórdida e cômica.

Desse modo, ao contrário da "paráfrase" (que significa a continuidade e a repetição de uma sentença original), a "apropriação parodística" de "*Africa Paradis*" transforma o discurso dos políticos nacionalistas europeus na afirmação da própria população imigrante. Fazendo isso, o filme inaugura um novo paradigma e promove um deslocamento, uma deformação, uma descontinuidade do "texto original". Essa estratégia narrativa fica realmente explícita

quando o ministro Koudossou segue sendo contestado no parlamento por seus opositores políticos: "*Brancos não devem ser integrados por uma razão fundamental básica:* ***eles são diferentes de nós****!*", afirma Monsieur Yokossi – sempre exageradamente enraivecido. Por outro lado, Koudossou, adotando uma postura ponderada e reflexiva com respeito ao tema, responde: "*Hoje, em África, cada Estado tem seu próprio líder, mas uma presidência governa o continente. As coisas nem sempre foram assim. Como conseguimos a nossa unificação? Aceitando nossas diferenças!*". Mais uma vez, Yokossi contesta: "*Me desculpe, mas a diferença entre africanos e europeus é mais ampla do que entre africanos… você pode chamar o partido patriótico de radical, mas eu repito o que sempre disse:* ***um branco nunca valerá um negro!***".

Aqui, o discurso essencialista do nacionalismo étnico reproduzido na fala de Yokossi é claramente pervertido no intuito de ressaltar seu conteúdo irracional e violento. Ao dizer que "eles" (lê-se, imigrantes africanos, árabes, refugiados, etc.) são *diferentes* e *inferiores*, a fala de Yokossi também parece reforçar a ideia de que, ao não impedir a sua entrada e permanência, correremos o risco, em pouco tempo, de termos a nossa "integridade cultural" literalmente "corroida" por esses "estranhos". Como consequência disso, o filme aparenta sugerir implicitamente um modelo alternativo de política migratória, de identidade nacional e de pertencimento para a Europa contemporânea. Pois, enquanto uma "voz social recalcada" dessa minoria estigmatizada, a apropriação parodística de "*Africa Paradis*" concorre, ou tenta concorrer, em pé de igualdade com o "texto parodiado" – isto é, a defesa de uma identidade europeia excludente, seletiva e extremanente violenta com os imigrantes, refugiados e seus descendentes, sempre taxados de "falsos nacionais" e, consequentemente, cidadãos de segunda categoria.

Esse processo só é possível porque, ao oferecer o "*e se?...*" ao espectador, a narrativa *afrofuturista* do filme trabalha de modo a transformar a sua audiência de dentro para fora – subvertendo o "social internalizado" em seu *self* por meio de jogos intertextuais de reconhecimento, identificação e estranhamento. Assim, ao se reconhecer no discurso de Yokossi, o espectador branco europeu de tendência nacionalista passa a escutar a si mesmo *na voz* de uma extrema-direita africana cruel e desumana, ao passo que, ao mesmo tempo, ele observa *fisicamente* seus semelhantes europeus brancos na condição de imigrantes em um mundo hostil e repleto de barreiras físicas e sociais, contra as quais devem lutar heroicamente para sobreviver. Isso envolve problematizar os "fluxos de vida" através das fronteiras e como

esses fluxos são geridos e governados em todas as escalas, desde os corpos individuais ao nível geopolítico global.

Juntando-se a outros europeus numa travessia perigosa, Olivier e Pauline acabam parando diretamente nos "guardas da fronteira". Detidos, eles são então levados para uma "residência de trânsito". Em meio ao desespero de Pauline e dos outros, Olivier tenta tranquilizá-los: "*O mais difícil acabou. Nós estamos na África! Vamos encontrar um meio de ficar*". De fato, Olivier, utilizando-se de seus conhecimento de informática, acaba fugindo do centro. A partir de então, ele começa uma jornada clandestina e acaba sendo ajudado por uma rede de outros imigrantes europeus que vivem no "bairro branco". É lá que em determinada noite, ele presencia um atropelamento e apropria-se do passaporte do falecido. Pauline, por outro lado, acaba indo trabalhar na casa de Koudossou como empregada doméstica. Assim, ambos acabam traçando caminhos distintos. Enquanto Olivier começa um romance com outra imigrante europeia, que o acolhe em sua casa, Pauline inicia uma história de afeto com o ministro Koudossou.

Figura 39: Cenas exageradas de repressão policial aos imigrantes. Filme: "**Africa Paradis**" (2007) de Sylvestre Amoussou.

Figura 40: Invertendo os papéis. Filme: "**Africa Paradis**" (2007) de Sylvestre Amoussou.

Se “a África, portanto, alimenta as projeções apocalípticas e distópicas muito mais do que as expectativas utópicas” (FENDLER, MBAYE e AZARIAN, 2018, p.13, tradução nossa)[166], “*Africa Paradis*” parece operar uma quebra nessa lógica discursiva, sugerindo tacitamente que “o destino de nosso planeta será decidido, em grande medida, na África” (MBEMBE, 2010, p.323, tradução nossa)[167]. Sendo assim, a projeção futurista do filme, até certo ponto, promove uma “reescrita” desse gênero (dominado por criadores ocidentais e quase sempre carregados de uma visão eurocêntrica do “futuro”), levando o espectador a adotar uma espécie de “perspectiva africana”, não apenas em relação ao presente vivido, mas sobretudo no que diz respeito ao “*tempo futuro*”. Nesse sentido, “*Africa Paradis*”, por meio de uma linguagem simples, cômica e direta, parece querer dizer-nos que o nosso “futuro” – e o “futuro da África” – passa necessariamente pela forma como as narrativas do passado, e do presente, são, elas próprias, reelaboradas. Pois, apenas dessa maneira será possível testemunharmos “novos imaginários” indispensáveis à uma “nova história” da humanidade.

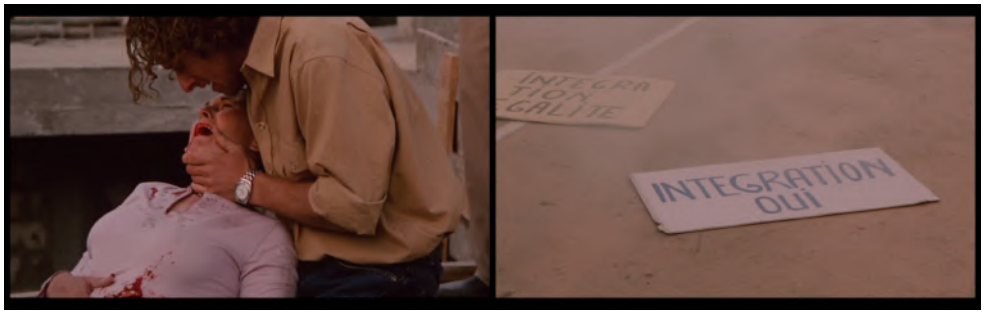


Figura 41: Violência policial na manifestação pela “integração da população branca”. Filme: "**Africa Paradis**" (2007) de Sylvestre Amoussou.

Por outro lado, ao imaginar uma classe de políticos africanos nacionalistas e violentos com a população imigrante – tal como acontece no mundo fora do filme –, “*Africa Paradis*” parece também reconhecer que o ser humano, independente do lugar, do tempo e da origem étnico-racial, sempre é levado a conservar seus privilégios e hierarquias – e talvez aí resida a sua tendência ao “humanismo”. Desse modo, não basta ser um “paraíso negro” para ser considerado “positivo” e “válido”. O intuito do filme parece ser o de inverter também a ideia

[166] “L’Afrique nourrit donc beaucoup plus les projections apocalyptiques et dystopiques que les anticipations utopiques”. – Original.
[167] “The destiny of our planet will be played out, to a large extent, in Africa”. – Original.

de uma única e excludente “espacialidade nacional”, em favor de uma espacialidade mais “aberta” e “plural’. Ou seja, reivindica-se no filme uma determinada lógica do “acoplamento” de todos os grupos que compõem o “paraíso”. Do contrário, seremos levados a cair no “essencialismo étnico” xenofóbico e desumano. Isto é, numa ideia de “espacialidade fechada”, seja ela exercido na Europa ou na África. Assim, o fim violento e mortal acaba representando, de maneira muito clara, um sinal de alerta e um apelo aos políticos e cidadãos de nosso tempo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir deste trabalho, eu tentei desenvolver uma compreensão sociológica de um dos fenômenos sociais e políticos mais complexos e mais explorados nos últimos anos: o problema da migração e dos vários tipos de deslocamentos contemporâneos – físicos e imaginários. No entanto, diferentemente da maioria dos estudos atualmente em voga, eu quis imergir nessa discussão, especialmente tomando como base de investigação a "representação" dessa (i)mobilidade humana contemporânea em filmes de ficção, e sobretudo em filmes de ficção produzidos por cineastas africanos com algum *background* migrante ou diaspórico. Sendo assim, foi necessário, antes de mais nada, desenvolver um debate sobre o significado daquilo a que chamamos "arte", e, mais precisamente, como a "sociologia", considerada ciência da "realidade social", pode lidar com "obras artísticas", geralmente julgadas como "abstratas" e "irreais", sem com isso subdeterminá-las ao "contexto social" de seus produtores – incorrendo num "determinismo social" –, nem, por outro lado, tomá-las como totalmente "desconectadas" da "realidade social" com a qual dialoga, necessariamente.

Ao reconhecer, de início, a "relação dialética" complexa entre os "fatores sociais" e os "fatores artísticos", foi possível, então, perceber que o cinema possui uma linguagem que lhe é própria, e que funciona por meio de um duplo movimento: "*encenando*" e, ao mesmo tempo, "*interpretando*" a "realidade". Desse modo, um dos maiores desafios do que se chamou neste trabalho de uma "*sociologia do filme*" foi compreender como algumas "idiossincrasias sociais" se sedimentam em "expressão artística", e como essa própria "expressão artística" contribui para sedimentar, ou mesmo questionar e subverter, ainda que "simbolicamente", certas "idiossincrasias sociais" – numa via de "mão dupla" entre "arte e sociedade". Assim, o "contexto" que, em determinadas interpretações do que é "sociológico", quase sempre advém das análises das "condições sociais" de constituição das obras, dos atores e da produção (*análise externalista*), foi entendido, neste trabalho, como *inerente* ao discurso da própria obra, sendo buscado e reconstruído, portanto, *pela* "representação fílmica", por meio da interpretação de suas "imagens" e "narrativas"; isto é, através de uma análise que tentou *explicitar* os diferentes "valores" que as constituem, e que expressam muito do posicionamento social tanto de seus "personagens" quanto de seus "realizadores".

Obviamente, para entender aquilo que os filmes "problematizam" e "ressignificam", foi preciso trazer uma discussão mais ampla a respeito do contexto político e social, a partir

do qual muitos desses cineastas se veem entrelaçados e que, direta ou indiretamente, impulsionam a sua "criatividade artística". Por essa razão, mapear essa campo de pesquisa examinando criticamente o valor heurístico e as implicações sócio-políticas da terminologia existente (por exemplo, "migrante", "diaspórico", "deslocado", "transcultural", "transnacional", "cinema nômade", "cinema com sotaque", "visualidade háptica", "ótica diaspórica") foi importante para dar conta da diversidade cultural e linguística desses cinemas e que nos permitiu examinar como essas diferentes terminologias adotadas em diferentes comunidades linguísticas se relacionam com a posição dos cinemas em uma variedade de contextos culturais e nacionais. Desse modo, eu quis saber sobretudo como esses filmes articulam a diferença; em que medida eixos como nação, raça e espacialidade se cruzam, resultando em identidades de alteridade e marginalidades determinadas; como o "hibridismo cultural" é construído nos modelos genéricos dos filmes; pontuando também como o financiamento e as mudanças políticas, bem como as mudanças "geracionais", tem afetado o desenvolvimento de seu discurso estético e político ao longo do tempo.

Dessa maneira, o ponto central foi entender, tal como proposto por Sorlin (seção 2.4.4), como cada um dos cineastas analisados exerceram uma "seleção" e uma "redistribuição" dos elementos tomados essencialmente de seu "universo ambiente", imprimindo em cada um de seus filmes uma verdadeira "*retradução imaginária*" do mundo social. Ou, no sentido pensado por Hall (seção 3.4), como "*articularam*" novas "formas de representação", pensando "novos espaços" e questionando as maneiras como a "visualização" de certas (i)mobilidades representa "desafios representativos" e, especialmente, "desafios éticos". Ademais, visto que muitos dos "protagonistas" e "grupos sociais" presentes nos filmes são, no "mundo real", constantemente "visíveis" apenas por meio de "estereótipos" e seus processos de "diferenciação", tanto nos meios de comunicação quanto nos discursos políticos, a maioria desses filmes buscam reencenar as suas "trajetórias", os seus "desejos individuais" e as suas "contradições". Ou seja, aspectos que muitas vezes permanecem *ocultos* na "consciência pública" e na maioria das "representações coletivas". Nesses termos, pode-se dizer que os filmes analisados neste trabalho representam, por um lado, uma importante "*fonte heurística*" de compreensão da sociedade contemporânea, e, por outro lado, um importante "*discurso político*", sobretudo por sua capacidade de "representar" e "conceber" novas "percepções políticas", novas "paisagens espaciais" e novos "sujeitos sociais", típicos de nossa época.

Desse forma, observar as relações entre espacialidade, mídia e identidade em um mundo cada dia mais interconectado, torna-se fundamental para entender as novas cartografias sócioculturais móveis e cambiantes das sociedades contemporâneas, em que diversos elementos co-existem em um espaço de fluxos e redes complexas. Duas questões básicas que ajudaram no desenvolvimento do argumento foram: 1) como se dão as interseções e as justaposições culturais nos espaços do presente? E 2) quais impactos a *mobilidade* tem sobre o significado de identidade e territorialidade nos dias de hoje? Com isso, almejou-se compreender de que forma as conexões midiatizadas *dentro* e *através* de espaços distintos possibilitam a ressignificação do sentido de proximidade, distância e pertencimento em relação às identidades em um contexto de migrações transnacionais.

O aspecto da mobilidade foi pensado neste trabalho especialmente no que diz respeito às suas condições físicas, sociais e virtuais, e a percepção subjetiva dessas condições: a possibilidade de mover-se, a condição para viajar, para ir-se de um ponto a outro no espaço. Como uma parte importante da vida de cada indivíduo, a mobilidade é ao mesmo tempo uma liberdade e uma obrigação, parte essencial da vida cotidiana e dimensão transversal de todas as práticas sociais (sem exceção) e que condicionam o funcionamento de toda a sociedade. Com efeito, ser capaz de se movimentar livremente pode ser considerado uma forma de *emancipação* porque proporciona autonomia e "senso de autonomia" aos indivíduos e grupos sociais. Assim, ao passo que o "movimento das imagens" (na nova economia cultural global) parece responder a um mundo em que as "fronteiras" e os "limites" se tornaram cada vez mais porosos, as "imagens do movimento" (nos filmes analisados) entrelaçam imaginações que "viajam" com a materialidade da "vigilância" e dos "locais de passagem", reestruturando-os poeticamente, a fim de examinar a noção de fronteiras e viagens a partir de "múltiplas perspectivas" – geográficas, sociais, culturais e identitárias. Logo, foi possível analisar como os filmes articulam, em graus variados, as intricadas relações entre "mobilidades" e "amarrações", entre "movimentos" e "infraestruturas fixas", ou "provisórias", que permitem, ou dificultam, a mobilidade, preservando uma forte consciência dos processos sociais e culturais por detrás dessas "infraestruturas".

Embora alguns mais contundentes em sua crítica, e outros nem tanto assim, todos os filmes registram, porém, o mesmo fenômeno: o movimento – mesmo que imaginário. Nesse sentido, a "ida", a "volta" e a "espera" tornam-se verdadeiros "atores" em grande parte das narrativas dos filmes africanos contemporâneos sobre migração. Através de suas

representações, é significativo a forma como as experiências de vida na contemporaneidade podem gerar percepções bem distintas do mundo, das aflições do mundo e das maneiras de superá-las. Enquanto para alguns grupos, a mobilidade forma um "estilo de vida" (desfrutando do melhor que o mundo tem a oferecer), para outros, esta mesma mobilidade se apresenta como um problema que deve ser contornado. Em ambos os casos, vê-se tentativas de canalizar, regular, aumentar ou cessar algumas mobilidades em oposição a outras.

Além disso, foi possível também perceber uma mudança na "representação cinematográfica" dos contos de "isolamento" e "alienação" aos contos de "mobilidade transnacional" e "encontro intercultural". Em última análise, pode-se afirmar que as transformações recentes na forma cinematográfica, de alguma maneira, respondem às transformações geopolíticas contemporâneas: à medida que as fronteiras se tornaram mais flexíveis e desterritorializadas, expandindo-se para abraçar novos territórios e rotas, as fronteiras estéticas se tornaram também borradas, produzindo novas formas de imagens em movimento que desafia a fácil categorização. Sendo assim, o compromisso político presente nos filmes produzidos nos últimos anos talvez seja aquele de demonstrar a interdependência entre a exploração violenta sofrida por esses grupos e as forças globais suportadas por seu "trabalho". Além disso, a representação de corpos de migrantes no ato de cruzamento de fronteiras físicas, culturais e socioeconômicas mostra não apenas seu *status* liminar, mas também as ausências perturbadoras da "fala" e do "gesto". Visto que, em muitos casos, a figura do imigrante não é "ouvida" nem realmente "vista", permanecendo invisível além das paredes que o separam da "imaginação coletiva".

De uma perspectiva sociológica, entende-se aqui que essas imagens têm grande relevância na "construção de sentidos" em nossa sociedade, não somente em relação aos contextos sociais, culturais e históricos, mas especialmente em vista dos valores, sentimentos, discursos e significados sociais que evocam em diferentes momentos. Portanto, os filmes ajudam a "inscrever" mobilidades e amarrações multidirecionais no nível tanto do conteúdo quanto da forma. Ao entrelaçar histórias e espaços de diferentes afiliações e origens culturais, permitem-nos traçar conexões imaginárias através de noções aparentemente não relacionadas, como o passado nacional e o presente multicultural. Eles também pluralizam e diversificam o "outro", quase sempre visto como "singular" em sua "Outridade". Ao mesmo tempo que, evocando as próprias condições "desterritorializadas" dos cineastas, esses filmes estão preocupados com a "movimento" e o "deslocamento". Porém, sem com isso mostrar que a

"memória da migração" é aquela de um movimento unidirecional "casa → país de acolhimento". Na verdade, percebeu-se ao longo desse trabalho que os filmes problematizam e transcendem os diferentes binarismos para, na realidade, evidenciar, cada vez mais, um quadro de referência cada vez mais transnacional e global.

No que tange à espacialidade fílmica, percebeu-se que ela não apenas serve como um "pano de fundo neutro". Ao contrário, as paisagens, por exemplo, funcionam muitas vezes para produzir não apenas uma sensação de abundância, mas também de "agorafobia", de "estrutura fechada", particularmente em cenas que vemos a imagem do imigrante em espaços abertos como o mar, ou espaços fechados do banheiro. Ao contrário do senso de confinamento (claustrofobia) articulado em outros filmes, as impressionantes imagens da paisagem expressam um profundo senso de ausência de limites e abertura em torno dos personagens perpetuamente delimitados. Além disso, contrariando a ideia de uma identidade e cultura europeias ou africanas coerentes e estáveis, os filmes se engajam criativamente nas indeterminações, fraturas e diferenças, bem como na complexa teia de inter-relações espaciais e envolvimentos transculturais.

Essa mudança das representações anteriores de vitimização e isolamento para uma linguagem cinematográfica que envolve mais encontros transnacionais e múltiplas passagens de fronteira, fez com que teóricos como Sarita Malik (1996), por exemplo, argumentasse que houve uma mudança do "*cinema do dever*" para as explorações dos "*prazeres do hibridismo*". Para Malik, o "*cinema do dever*" descreveria um tipo de cinema diaspórico que assume para si mesmo agendas políticas e sociais da comunidade marginalizada. Porém, outros críticos dessa ideia sublinharam, por outro lado, a sua tendência em subjugar as "qualidades estéticas" do cinema em favor de um "discurso político" efetivo. Como foi visto, as estratégicas de encenação fílmica são múltiplas e diversificadas entre esses cineastas, e muitas vezes o "sentido político" de suas obras nem sempre são tão "claros" e "efetivos". No entanto, mesmo naqueles filmes cuja "política" não se faz vê no sentido forte do termo, ainda assim há um valor sociológico importante, pois ele representa um "processo", um "discurso" assumido pelos atores, na medida em que tal "discurso", sob determinadas circunstâncias, introduz a dúvida onde pairavam certezas essencialistas, no movimento mesmo de empoderamento das minorias culturais. Desta maneira, buscou-se igualmente entender como a imigração, ao produzir condições de possibilidade de "identidades plurais", também se revela como um

campo agonístico de “identidades contestadas”, cujo processo é, ele mesmo, caracterizado por profundas desigualdades.

Com efeito, à medida que as “rotas migratórias” se multiplicaram, suas representações cinematográficas também se diversificaram e se expandiram para incluir “novos espaços” e “novos assuntos”. Como resultado, os filmes recentes parecem formalmente e tematicamente repensar a ideia de “Estado-nação” em termos dos seus grupos socialmente excluídos, sublinhando que a implementação de vários tipos contraditórios de mobilidade vem produzindo resultados sociais complexos, comunidades política e economicamente diferenciadas dentro dos Estados contemporâneos. Ao mesmo tempo, esses cineastas revelam as complexidades e contradições do próprio cinema contemporâneo transnacional e independente. Como mencionado anteriormente, esses filmes parecem caminhar em direção a histórias fragmentadas e interligadas que se desviam e desafiam formas convencionais de contar histórias no cinema. Embora tratem de questões de “casa”, “pertencimento” e “deslocamento”, eles o fazem em relação às desigualdades de mobilidades, às diferentes formas de habitar o mundo e às novas formas de relações sociais.

Por conseguinte, percebe-se que as identidades hoje apresentam-se ao mesmo tempo “locais” e “globais”. Por meio das novas tecnologias, formam-se redes de identificações transnacionais que abrangem comunidades “imaginárias” e “encontradas”, ainda que isso aconteça em meio a uma negociação conflituosa da diferença. As “fronteiras” físicas e mentais, por sua vez, tornam-se hoje em dia cada vez mais construções efetivamente metafóricas. Mas que, longe de serem simples “abstrações” de uma realidade concreta, fazem parte da “materialidade discursiva” das *relações de poder* instituídas. Sendo assim, elas servem como inscrições poderosas dos efeitos das fronteiras políticas dos Estados. Finalmente, ao apresentar personagens complexos e histórias desarticuladas em diferentes partes do mundo, os filmes analisados perturbam, dessa forma, as noções atuais de fronteiras e a distinção “centro/periferia”, deslocando, ainda que simbolicamente, o sentido de lugar e de pertencimento, ao estabelecer novos pontos de partida e de chegada na “plataforma” das sensibilidades contemporâneas.

REFERÊNCIAS

ABDERREZAK, H. **Ex-Centric Migrations.** Europe and the Maghreb in Mediterranean Cinema, Literature and Music. Bloomington: Indiana University Press, 2016.

ADORNO, T.W. **Experiência e Criação Artística**. Lisboa: Edições 70, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

AGNEW, J. **Globalization and Sovereignty.** Lanham: Rowman and Littlefield, 2009.

AGNEW, J. Borders on the mind: re-framing border thinking. **Ethics & Global Politics,** London, n.1, v.4, p. 175–191, Nov. 2008. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/egp.v1i4.1892>. Acesso em: 17 de julho de 2018.

AHMED, S. **Strange Encounters**: Embodied Others in Post-Coloniality. London: Routledge, 2000.

ALEXANDER, J. **Sociología Cultural**. Formas de clasificación en las sociedades complejas. México: ANTHROPOS, 2000.

ALIOUA, M. Le Maroc, un carrefour migratoire pour les circulations euro-africaines? **Hommes et migrations**, n.1303. p.139-145, 2013. Disponível em: < https://journals.openedition.org/hommesmigrations/2572>. Acesso em: 17 de julho de 2018.

AMOORE, L. Biometric borders: Governing mobilities in the war on terror. **Political Geography**, 25 (3), p. 336–351, 2006. Disponível em: < https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0962629806000217>. Acesso em: 16 de agosto de 2018.

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Comunidades imaginadas.** Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Mexico: FCE, 1993.

ANDREW, J. D. **As Principais Teorias do Cinema:** uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ANDRIAMIRADO, V. "Dans L'exil, on emporte son histoire avec soi". **Entrevista com Mahamat-Saleh Haroun**. Paris, 2008. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-africultures-2008-1-page-100.htm>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

APPADURAI, A. Soberania Sem Territorialidade. Notas para uma geografia pós-nacional. **Novos Estudos**, n.49, 1997. Disponível em: < http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-49/>. Acesso em: 19 de maio de 2016.

_____. **Dimensões culturais da globalização**: a modernidade sem peias. Lisboa, Teorema, 2004.

_____. **Disjunção e Diferença na Economia Cultural Global.** Colaborador: Mike. FEATHERSTONE. Petrópolis: Vozes, 1994.

AUGÉ, Marc. **"Los no lugares", espacios del anonimato.** Una antropología de la. Sobremodernidad. Barcelona, España: Editorial Gedisa S.A., 2000.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2003.

AVELLAR, J.C. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACZKO, B. A imaginação social. Em: Edmund et Alii. Leach (Ed.). **Anthropos-Homem.** Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BADIOU, A. "Le cinéma comme expérimentation philosophique". Em: BADIOU, A. **Cinéma**. Textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque. Paris: Nova éditions, 2010.

BALIBAR, E. **We the People of Europe:** Reflections on Transnational Citizenship. Princeton: Princeton University Press, 2004.

BALSEIRO, Isabel. Exile and Longing in Abderramahne's La Vie Sur Terre. **Screen**, v.48, n.4, p.443-461, 2007.

BAMBA, M. Do "cinema com sotaque" e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes. **Palíndromo**, v. nº 5, p. nº 5; p. 165-195, 2011. Disponível em: < https://www.academia.edu/7272341/Do_cinema_com_sotaque_e_transnacional_à_recepção_transcultural_e_diaspórica_dos_filmes>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2016.

BARBIER, R. Sobre o imaginário. **Em Aberto**, Brasília, v.14 (n.61), 1994. Disponível em: < http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/view/1940/0>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

BARLET, O. **Les cinémas d'Afrique des années 2000.** Perspectives critiques. Paris, L'Harmattan, 2012.

_____. Du cinéma métis au cinéma nomade: défense du cinéma. **Africultures**, n.62, 2005.

BAUMAN, Z. **Extraños llamando a la puerta.** Barcelona: Paidós, 2016.

_____. **Globalização**. As conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAYRAKTAR, N. **Mobility and Migration in Film and Moving Image Art**: cinema beyond Europe. New York: Routledge Taylor & Francis, 2016.

BECK, U. **Cosmopolitan Vision**. Cambridge: Polity, 2006.

BECKER, H.S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. Mundos artísticos e tipos sociais. Em: VELHO, G. (Org.). **Arte e Sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BENHABIB, S. The morality of migration. **The New York Times**, 29 de Julho de 2012.

_____. The rights of others: aliens, residents and citizens. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Em: BENJAMIN, W. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: D'Água Editores, 1992.

BERGER, P. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

BERGHAHN, D; STERNBERG, C. **European Cinema in Motion:** Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

BETTS, J. Identities in Migrant Cinema: The Aesthetics of European Integration. **Macalester International**, v.22, p. 27–52, 2009. Disponível em: < https://core.ac.uk/download/pdf/46721711.pdf>. Acesso em: 27 de agosto de 2017.

BHABHA, H. K. (Ed.). **Nación y narración.** 1 ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

_____. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLANCHARD, P.; BANCEL, Nicolas. De l'indigène à l'immigré, le retour du colonial. **Hommes et Migrations**, n°1207, Dossier: "Imaginaire colonial, figures de l'immigré", pp. 100-113, 1997. Disponível em: < https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1997_num_1207_1_2965>. Acesso em: 10 de maio de 2018.

BLUMER, H. A natureza do interacionismo simbólico. Em: MORTENSEN, C. D. **Teoria da comunicação:** textos básicos. São Paulo: Mosaico, 1980.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz:** A encenação no cinema. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BOUDON, R. & BOURRICAUD, F. Dictionnaire critique de la sociologie. Em: **Population**, 38e année, n°2, pp. 422-423, 1983.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Difel, 1989.

_____. Esboço de uma teoria da prática. Em: ORTIZ, R. (Org.). **Bourdieu**. Coleção Grandes Cientistas Sociais, pp. 46-81. São Paulo: Ática, 1983.

BRAH, A. **Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión.** Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.

BREA, J. L. **Los Estudios Visuales**: Por una epistemologia politica de la visualidad. Madrid: Akal, 2005.

BURGIN, V. **In/different spaces**: place and memory in visual culture. Berkeley, University of California Press, 1996.

BUTLER, K. Defining Diaspora, Refining a Discourse. **Diaspora,** v.10, n.2, 2001. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/388942>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2018.

CANCLINI, N. G. **Culturas hibridas:** Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Mexico: Grijalbo, 1990.

CASTLES, S. Migration and Community Formation under Conditions of Globalization. **International Migration Review**, 36(4), p.1143–1168, 2002.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

CAVALCANTE, D. M. **Cinema de Ficção Contemporâneo e Modos de Habitar Transitórios.** Brasília, 2014.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Arte de fazer. Petrópolis: vozes, 1998.

CEVASCO, M.E. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAMBERS, I. **Migrancy, Culture, Identity**. London: Routledge, 2008.

CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados,** 5(11), 173-191, 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010>. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

CHEUNG, R.; FLEMING, D. H. **Cinemas, Identities and Beyond.** Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

CHION, Michel. **A audiovisão**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CLAMMER, J. **Vision and Society:** towards a sociology and anthropology from art. London and New York: Routledge Taylor & Francis, 2014.

CANCLINI, N. G. **Arte Popular y Sociedad en América Latina: teoris estéticas y ensayos de transformación.** México: Grijalbo, 1977.

COCHRANE, A.; WARD, K. Guest editorial: researching the geographies of policy mobility: confronting the methodological challenges. **Environment and Planning A,** 44, p.5-12, 2012. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/toc/epn/44/1>. Acesso em: 14 de abril de 2018.

COLLIER, P. **Exodus**: how migration is changing our world. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COMAROFF, J. **Of Revelation and Revolution.** Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991.

COSTA, S. Desprovincializando a Sociologia. A contribuição pós-colonial. **RBCS**, 21 (60), p. 117–183, 2006. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092006000100007&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2015.

CRANG, M.; THRIFT, N. **Thinking Space:** Critical Geographies. London and New York: Routledge, 2000.

CRÉPEAU, R. Une écologie de la connaissance est-elle possible? **Anthropologie et Sociétés,** vol. 20, n° 3, p. 15-32, 1996. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/as/1996-v20-n3-as801/015432ar/>. Acesso em: 26 de jullho de 2017.

DAĞCI, F. E. The Displeasures of Hybridity. A critical Approach to Cinema by and about People who Migrated from the Regions of Turkey and Northern Kurdistan to Germany. Utrecht University (NL) and University of Hull (UK), 2015.

DE GENOVA, Nicolas. **The Borders of Europe:** autonomy of migration, tactics of bordering. Durham: Duke University Press, 2017.

DE LA FUENTE, E. The new sociology of art: putting art back into social science approaches to the arts. **Cultural Sociology**, 1, 3, p.409-425, 2007. Disponível em: < https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1749975507084601>. Acesso em: 26 de julho de 2017.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Éditions du minuit, 1991.

DENORA, T. **After Adorno:** Rethinking Music Sociology. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DIAWARA, M. **African Film:** New Forms of Aesthetics and Politics. New York: Prestel, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. ***Pós:*** **Belo Horizonte** v.2 (n.4), p. 204–219, 2012. Disponível em: < https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2016.

DOUGLAS, M. **Pureza e Perigo**. Ensaio sobre a noção de poluição e tabu. Lisboa: Edições 70, 1991.

DURANTI, D. **Linguistic Anthropology.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DURKHEIM, E. **A Divisão do Trabalho Social.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

DUTTON, D. **The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution.** London, New York and Berlin: Bloomsbury, 2010.

EDELMAN, M. **From Art to Politics:** How Artistic Creations Shape Political Conceptions. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

ELLSWORTH, E. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. Em: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). **Nunca fomos humanos:** nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autência, 2001.

ELSAESSER, T. **European Cinema Face to Face with Hollywood.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

ESPIG, M. J. O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História. **Textura,** Canoas (n.9). p. 49-56, 2004.

ESSBACH, W. "Antitechnische und antiästhetische Haltungen in der soziologischen Theorie". Em: LÖSCH, A. (Hg.). **Technologien als Diskurse.** Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern. Heildelberg: Synchron, 2001.

ETHINGTON, P. J. Georg Simmel y la cuestión de la espacialidad. **Trayectorias,** VII, n.19, Set.-Dez., pp. 46-58, 2005.

_____. The Intellectual Construction of "Social distance": toward a recovery of Georg Simmel's Social Geometry. **Cybergeo:** European Journal of Geography, n.30, 1997.

EWICK, P.; SILBEY, S. Subversive Stories and Hegemonic Tales. Toward a Sociology of Narrative. **Law and Society Review**, v.29 (n.2), p. 197–226, 1995. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/3054010?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 1 de maio de 2018.

EZRA, E.; ROWDEN, T. What is Transnational Cinema? Em: EZRA, E. & ROWDEN, T. (Eds.). **Transnational Cinema:** The Film Reader. London, New York: Routledge, 1–12, 2005.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Os Condenados da terra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAULSTICH, W. **Grundkurs Filmanalyse**. München: Willhelm Fink Verlag, 2002.

FENDLER, U.; MBAYE, A.; AZARIAN, V. (Org.). **Archeology of the Future:** African cinema and Utopias. München: AVM, 2018.

FENDLER, U. Le road movie dans le contexte interculturel africain. **Cinémas**, 18(2-3), 69–88, 2008. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2008-v18-n2-3-cine2294/018552ar/>. Acesso em: 10 de abril de 2017.

FERRO, M. Le film, une contre-analyse de la société? **Annales**. Économies, Sociétés, Civilisations. 28 année, N. 1 1973, pp. 109-124, 1973. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293333>. Acesso em: 6 de novembro de 2016.

FILMER, P. A estrutura de sentimentos e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.14, n27, p.371-396, 2009.

FOUCAULT, M. **Arquelogia das ciências e histórias dos sistemas de pensamento.** Ditos e escritos II. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

_____. Of Other Spaces. **Diacritics**, Vol. 16, No. 1 (Spring, 1986), p. 22-27, 1986. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/464648?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 14 de setembro de 2018.

FRANÇA, A. **Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo.** Rio de Janeiro: 7/Letras, 2003.

FRANCASTEL, P. **Imagem, Visão e Imaginação.** Lisboa: Edições 70, 1987.

FREUD, S. O Estranho. Em: FREUD, S. (Ed.). **Obras completas brasileiras.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRISBY, D. **Simmel and Since:** Essays on Georg Simmel's social theory. London: Routledge, 1992.

FULLER, M. G.; LÖW, M. Introduction: An invitation to spatial sociology. **Current Sociology**, 65 (4), p. 469–491, 2017. Disponível em: < https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0011392117697461>. Acesso em: 14 de setembro de 2018.

FURIÓ, V. **Sociología del Arte**. Madrid: Ediciones Catedra, 2000.

GABLIK, S. **The Reenchantment of Art.** New York: Thames and Hudson, 2002.

GARDIÈS, A. **Le Récit filmique.** Paris: Hachette, 1993.

GAUDREAULT, A.; JOST, F. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: UNB, 2009.

GEERTZ, C. **Local knowledge.** Further essays in interpretive anthropology. New York: Basic Books, 1983.

_____. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEORGIOU, M. Identity, Space and the Media: Thinking through Diaspora. **remi** 26 (1), p. 17–35, 2010. Disponível em: < https://journals.openedition.org/remi/5028>. Acesso em: 18 de agosto de 2018.

_____. Diaspora in the Digital Era: minorities and media representation. **Journal on Ethnopolitics and Minority Issues in Europe** v.12 (4), p. 80–99, 2014.

GIBSON, N. Losing sight of the real: recasting Merleau-Ponty in Fanon's Critique of Mannoni. **Race and Racism in Continental Philosophy.** Eds R Bernasconi with S Cook. Bloomington: Indiana University Press, p. 129-150, 2003.

GILROY, P. **Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça.** São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **O Atlântico Negro.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1956.

GÖKTÜRK, D. **Turkish Delight – German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinemas.** Transnational Communities – Working Paper Series, An Economic and Social Counsil Research Programme, University of Oxford 1: p. 1–14, 1999.

GOMBRICH, E.H. **Art and Illusion**: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon Press, 1963.

GONÇALVES, C. A. **Para uma introdução a sociologia da arte.** Lisboa: Bubok Publishing, 2010.

HALBWACHS, M. **La memoria colectiva.** Zaragoza: Prensas Universitarias, 2004.

HALL, S. Cultural identity and diaspora. Em: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. **Colonial discourse and post-colonial theory: a reader.** London: Harvester Wheatsheaf, 1994.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Liv Sovik (Org.); Tradução: Adelaine La Guardia Resende…[et tal.]. 1º versão atualizada – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Em: RESTREPO, E.; WALSH, C.; VICH, V. (EDS.) **Instituto de estudios sociales y culturales Pensar**, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Envión Editores, 2010.

HARROW, K. **Trash: african cinema from below.** Bloomington: Indiana University Press, 2013.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HEIDEGGER, M. **Ensaios e conferências.** Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. O pensamento de Heidegger sobre arquitetura. Em: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

HEINICH, N. **A Sociologia da Arte.** São Paulo: Edusc, 2008.

HEINZE, C.; MOEBIUS, S.; REICHER, D. (Ed.) **Perspektiven der Filmsoziologie.** Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft, 2012.

HENNION, A.; GRENIER, L. Sociology of Art. New Stakes in a Post-Critical Time. Em: QUAH, S.; SALES, A. **The International Handbook of Sociology.** London: SAGE, 2000.

HIGBEE, W. Hope and Indignation in Fortress Europe: Immigration and Neoliberal Globalization in Contemporary French Cinema. **SubStance**, University of Exeter, 2015. Disponível em: < https://philpapers.org/rec/HIGHAI>. Acesso em: 23 de julho de 2018.

_____. Beyond the (Trans)national: Towards a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s). **Studies in French Cinema,** 7(2): p. 79–91, 2007. Disponível em: < https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/sfci.7.2.79_1>. Acesso em: 16 de junho de 2018.

HINE, D.; KEATON T.; SMALL, S. **Black Europe and the African Diaspora: Blackness in Europe.** Chicago: University of Illinois Press, 2009.

HIRSCH, M. **Family Frames: Photograpy, Narrative, and Postmemory.** Cambridge: Harvard UP, 1997.

HOFFMANN, C. **Subaltern Migrancy and Transnational Locality:** The undocumented african immigrant in international cinema. University of California, 2010.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JARVIE, I.C. **Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie**. Stuttgart: Carl, 1974.

_____. **Towards a sociology of the cinema:** a comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry. London: Routledge, 2013.

KAUFMANN, V., BERGMAN, M.; JOYE, D. Motility: mobility as capital. **International Journal of Urban & Regional Research,** 28 (4), p. 745–756, 2004. Disponível em: < https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.0309-1317.2004.00549.x>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.

KING, R. Towards a new map of European migration. **International Journal of Popular Geography,** 8 (2), p. 89–106, 2002. Disponível em: < https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/ijpg.246>. Acesso em: 17 de agosto de 2018.

KIPFER, S. Fanon and Space: Colonization, Urbanization, and Liberation from the Colonial to the Global City. **Environment and Planning D,** 25 (4), p. 701–726, 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/dkipfer>. Acesso em: 9 de agosto de 2018.

KIVISTO, P. **Multiculturalism in a Global Society.** Oxford, UK: Blackwell Publishers Ltd., 2002.

KOLTAI, C. (Ed.) **O estrangeiro.** São Paulo: Escuta, 1998.

KOURY, M. G. P. A imagem nas ciencias sociais do Brasil: um balanço crítico. **BIB***:* **Rio de Janeiro** (n.47), p. 49–63, 1999.

KRACAUER, S. **From Caligari to Hitler**: A Psychological History of the German Film. Princeton University Press, 1966.

LACLAU, E. **Nuevas Reflexiones sobre la Revolucion de nuestro tiempo.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

LAGIOS, T.; LEKKA, V.; PANOUTSOPOULOS, G. **Borders, Bodies and Narratives of Crisis in Europe.** Cham: Palgrave Pivot, 2018.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors We Live By.** Chicago: University of Chicago Press, 2003.

LANDSBERG, A. Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture. Em: GRAINGE, P. (ED.) **Memory and Popular Film.** Manchester: Manchester University Press, p. 144–61, 2003.

LASH, S. Deforming the Figure: Topology and the Social Imaginary. **Theory, Culture & Society,** 29 (4-5), p. 261–287, 2012. Disponível em: < https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276412448829?journalCode=tcsa>. Acesso em: 22 de abril de 2018.

LEAL, J.; ROSSADE, K.-D.; KEYNES, M. Introduction: Cinema and Migration since Unification. **gfl-journal,** 1 (2008), p. 1–5, 2008. Disponível em: < http://www.gfl-journal.de/1-2008/leal_rossade.pdf>. Acesso em: 18 de abril de 2018.

LEFEBVRE, H. Preface to the New Edition (from La Production de l'espace, 3rd edn, 1986). Em: ELDEN, S.; LEBAS, E.; KOFMAN, E. (2003): **Henri Lefebvre: Key Writings**. New York e London: Continuum, 2003.

_____. **La Produccion del Espacio.** Madrid: Capitan Swing, 2013.

LEGG, S. Para Além Da Província Europeia: Foucault E O Pós-Colonialismo. **ESPAÇO E CULTURA,** (34), 2013. Disponível em: < https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/12985>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

LEPPÄNEN, K. Crossing Borders and Redefining Oneself: The Treacherous Life of Aino Kallas. Em: ANDRÉN, Mats; LINDKVIST, Thomas; SÖHRMAN, Ingmar; VAJTA, Katharina (eds.) (2017): **Cultural Borders of Europe: Narratives, Concepts and Practices.** New York: Berghan Books, 2017.

LEVINE, D. “Introduction”. Em: SIMMEL, G. **On individuality and social forms**: Selected writings, Chicago: University of Chicago Press, 1971.

LÉVY, D. Badiou, l’art et le cinéma. **Appareil** (6), 2010.

LITTLE, P. E. Espaço, memória e migração: Por uma teoria da reterritorialização. **Textos de História,** v.2 (n.4), 1994. Disponível em: <

http://periodicos.unb.br/ojs248/index.php/textos/article/download/5757/4764>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2016.

LOREA, I. M. Prólogo. Em: LEFEBVRE, H. **La producción del espácio.** Madrid: Capitan Swing, 2013.

LOW, S. Towards an anthropological theory of space and place. **Semiotica,** 2009 (175): p. 21-37, 2009. Disponível em: < http://www.urbanlab.org/articles/Low%20S%20anth%20theor%20of%20space%20place.pdf >. Acesso em: 15 de junho de 2018.

LÖW, M. O Spatial Turn. para uma sociologia do espaço. **Tempo Social,** Nov. 2013 v. 25 (2), 2013. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702013000200002&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 5 de abril de 2016.

LUIBHÉID, E. Sexuality, Migration, And the Shifting Line Between Legal and Illegal Status. **GLQ Journal of Lesbian and Gay Studies,** 44.2 (2008), p. 289-315, 2008. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/glq/article-abstract/14/2-3/289/34596/SEXUALITY-MIGRATION-AND-THE-SHIFTING-LINE-BETWEEN?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 2 de junho de 2018.

MAI, M.; WINTER, R. **Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge.** Halem Verlag: Köln, 2006.

MALDONADO, J. L. Sociologia del espacio: el orden espacial de las relaciones sociales. **Política y Sociedad,** 25, p. 21–36, 1997.

MALIK, S. Beyond the 'Cinema of Duty'? – The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s. Em: HIGSON, A. **Dissolving Views: Key Writings on British Cinema.** London: Cassell, 1996.

MANDELBAUM, J.; SOTINEL, T. La figure de l'immigrant clandestin au cinéma. **Le Monde**, 20 de Março de 2011, 2009. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/03/28/la-figure-de-l-immigrant-clandestin-au-cinema_1173722_3232.html>. Acesso em: 17 de junho de 2017.

MANUEL-NAVARRETE, D.; REDCLIFT, M. **The role of place in the margins of space.** King's College London, 2009.

MARCUSE, H. **A Dimensão Estético.** Lisboa: Edições 70, 1981.

MARKS, L. U. **The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.** Durham, London: Duke University Press, 2000.

MARLEY, C.; GILLIGAN, C. Mitration and Divisions: Thoughts on (Anti-) Narrativity in Visual Representations of Mobile People. **Qualitative Sozialforschung/Qualitative Social Research**, Vol 11, No 2, 2010. Disponível em: < http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1476/2981>. Acesso em: 14 de maio de 2018,.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINEZ, M. E. Religion, purity and 'race': The Spanish concept of limpieza de sangre in Seventeenth Century Mexico and the Broader Atlantic World. **International Seminar on the History of the Atlantic World 1500-1800**, Harvard University, Working Paper Number 00-02, 2000.

MASSEY, D. **For Space**. London: SAGE Publications ltd, 2005.

_____. A global sense of place. **Marxism Today** (38) p. 24-29, 1991. Disponível em: < http://www.aughty.org/pdf/global_sense_place.pdf>. Acesso em: 13 de agosto de 2018.

MAYER, J. P. **Sociology of film. Studies and documents.** London: Faber and Faber, 1946.

MBEMBE, A.; VERGÈS, F. Echanges autour de l'actualité du postcolonial. Em: BANCEL, N. et al. (éd.): **Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française.** Paris: La Découverte, 2010.

MCLEMORE, D. Simmel's 'Stranger': A Critique of the Concept. **The Pacific Sociological Review** 1970/13 (2), p. 86–94, 1970. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/1388311?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 7 de agosto de 2018.

MEINHOF, U. H. **Negotiating Multicultural Europe: Borders, Networks, Neighbourhoods**. Hampshire: Palgrave Macmiliam, 2011.

MEMMI, A. **Retrato do Colonizado precedido do Retrato do colonizador.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur.** Paris: Payot, 1973.

MENEZES, P. REPRESENTIFICAÇÃO – As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **RBCS** Vol. 18 nº. 51 fevereiro/2003, 2003. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-69092003000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 14 de junho de 2017.

MEYER, C. **Les naissances du cinéma francophone subsaharien: les regards croisés de Jean Rouch et Ousmane Sembène.** Université Du Québec, 2004.

MIRZOEFF, N. **How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More.** New York: Basic Books, 2015.

MOORTI, S. Desperately Seeking an Identity: Diasporic Cinema and the Articulation of Transnational Kinship. **International Journal of Cultural Studies** 6(3): p. 355–76, 2003. Disponível em: < https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/13678779030063007>. Acesso em: 28 de julho de 2017.

MORAES, D. A dimensão sonora na apreensão do espaço fílmico. **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memorias, afetos.** Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.

MORAIS, J.; SOARES, P. M. F. Agência, estrutura e objetos artísticos: dilemas metodológicos em Sociologia da Arte. **24º encontro anual da ANPOCS**, Petrópolis, 2000. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/24-encontro-anual-da-anpocs/gt-22/gt19-18/4879-jmorais-agencia/file>. Acesso em: 4 de agosto de 2016.

MORIN, M. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia.** Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MUDIMBE, V. Y. (1988): **The Invention of Africa.** London: James Currey, 1988.

NAFICY, H. On the Global Inter-, Multi-, and Trans-Foreword. Em: GROSSMAN, A.; O'BRIEN, A. (eds.) **Projecting Migration: Transcultural Documentary Practice.** London: Wallflower, XIII–XV, 2007.

_____. **An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking.** Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2001.

NASCIMENTO, J. A África enquanto Construção Discursiva e Midiática: a propaganda colonial e a 'invenção' do 'outro'. **Grau Zero – Revista de Crítica Cultural**, v. 5, n. 2, 2017. Disponível em: < https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/3502>.

_____. **Pode o Subalterno Filmar? A Poética política dos filmes La Noire de... e Soleil Ô.** 2015. 150 p. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

NICHOLS, B. **Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media.** Bloomington: Indiana University Press, 1981.

NORA, P. **Pierre Nora en Les lieux de mémoire**. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.

OLIVEIRA, M.; KULAITIS, F. Habitus Imigrante e Capital de Mobilidade: a Teoria de Pierre Bourdieu Aplicada aos Estudos Migratórios. **MEDIAÇÕES**, Londrina, v. 22, JAN./JUN. 2017 (N.1), p. 15–47, 2017. Disponível em: < http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/29616>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2018.

PAASI, A. Borders and border-crossings. Em: JOHNSON, N.; SCHEIN, R. **The Wiley-Blackwell Companion to Cultural Geography.** Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

PARK, R. E. Human Migration and the Marginal Man. **American Journal of Sociology** v.33 (n.6), 1928. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/2765982?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 19 de janeiro de 2017.

_____. **La ciudad y otros ensayos de ecología urbana.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.

PARSONS, T. **The Social System.** New York: Free Press, 1951.

PINEDA, E. E. K. Representaciones y significados en la relación espacio-sociedad: una reflexion teorica. **Sociológica** 28 (78), p. 69–98, 2013. Disponível em: < http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732013000100003>. Acesso em: 14 de novembro de 2017.

PLEKHANOV, G. **A arte e a vida social**. São Paulo: editora brasiliense, 1969.

POLKINGHORNE, D. **Narrative, Knowing and the Human Sciences.** New York: SUNY Press, 1988.

PONZANESI, S.; LEURS, K. On digital crossings in Europe. **Crossings: Journal of Migration & Culture** 5(1), p.3-22, 2014. Disponível em: < https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/cjmc/2014/00000005/00000001/art00001;jsessionid=31iephgg4tyq.x-ic-live-03>. Acesso em: 16 de maio de 2018.

PORTES, A. **Migration and Social Changes: Some Conceptual Reflections.** Princeton University, 2008.

PROKOP, D. **Soziologie des Films.** Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

PROKOP, D. O Trabalho com Estereótipos: os Filmes de D. W. Griffith. Em: FILHO, C. M. (org.). **Prokop.** São Paulo: Ática, 1986.

RANCIÈRE, J. **The Emancipated Spectator.** London: Verso, 2009.

REIS, B. M. S. Pensando o espaço, o lugar e não lugar em Certeau e Augé: perspectivas de análise a partir da interação simbólica no foursquare. **Contemporânea,** 11-1 (21), 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/6969>. Acesso em: 24 de outubro de 2017.

RELPH, E. **Place and Placelessness.** London: Pion, 1976.

RICOEUR, P. Narrative Time. **Critical Inquiry**, v.7, n.1, p.169-190, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1343181?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 14 de novembro de 2017.

_____. **A memoria, a história, o esquecimento.** Campinas: Unicamp, 2007.

RILEY, P. The return of “The Stranger”: Distance, proximity and the representation of identity in domain-specific discourse. ***ASp,*** p. 53-54, 2008. Disponível em: < https://journals.openedition.org/asp/315?lang=en>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2018.

ROBINS, K. Transnational Cultural Policy and European Cosmopolitanism. **Cultural Politics,** 3(2), p.147–74, 2007. Disponível em: < https://read.dukeupress.edu/cultural-politics/article-abstract/3/2/147/97611/Transnational-Cultural-Policy-and-European>. Acesso em 13 de abril de 2018.,

ROGERS, M F.; HOOVER, K M. Outsiders/Within and In/Outsiders: Varieties of Multiculturalism. **Journal of Educational Controversy** 2010/5 (2), 2010. Disponível em: <https://cedar.wwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1131&context=jec>. Acesso em: 6 de setembro de 2018.

ROJAS SILVA, B. Indeseados, vulnerables y en movimiento: Migración y detención hoy. **Revista Sociedad y Equidad,** 0 (2), 2011. Disponível em: <https://sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/15009>. Acesso em: 18 de agosto de 2018.

ROSE, J. **States of fantasy.** Oxford: Clarendon Press, 1996.

ROSELLO, M. **France and the Maghreb: Performative Encounters.** Gainesville: University of Florida Press, 2005.

ROSENHAFT, E. Blacks and Gypsies in Nazi Germany: the Limits of the 'Racial State'. **History Workshop Journal,** 72(1), 161-170, 2011. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/41306842?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 17 de setembro de 2018.

ROTHENBERG, D. **Survival of the Beautiful: Art, Science and Evolution.** London, New York e Berlin: Bloomsbury, 2011.

ROYER, M. National Cinemas and Transcultural Mappings. the case of France. **Literature & Aesthetics,** 20 (1), 2010.

RUSHDIE, S. **Imaginary Homelands: essays and criticism.** London: Granta book, 1992.

SAAD, N. ´Circulation des genres’. Em: AUMONT, J. **Pour un cinéma comparé.** Influences et répétitions. Paris: Ministère de la Culture, 1996.

SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. O choque de ignorâncias. **Folha de São Paulo**, 17 de Outubro de 2001.

_____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase e cia.** 7 ed. São Paulo: Ática, 2003.

SASSEN, S. **Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy.** Cambridge: Harvard University Press, 2014.

SAYAD, A. **A Imigração.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SCHEEL, S. The Secret Is To Look Good On Paper. Em: DE GENOVA, N. **The Borders of Europe: autonomy of migration, tactics of bordering.** Durham: Duke University Press, 2017.

SCHROER, M. Gefilmte Gesellschaft. Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen. Em: HEINZE, C.; MOEBIUS, S.; REICHER, D. (Ed.). **Perspektiven der Filmsoziologie.** Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft, 2012.

_____. **Gesellschaft im Film.** Konstanz: UVK, 2008.

SCHURMANS, F. The Representation of the Illegal Migrant in Contemporary Cinema: Border Scenarios and Effects. **RCCS Annual Review**, n.7, 2015. Online. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccsar/622>. Acesso em: 9 de Agosto de 2018.

SEKYI-OTU, A. **Fanon's Dialectic of Experience.** Cambrige: Harvard University Press, MA, 1996.

SHAFER, R. M. **A afinação do Mundo.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SHAH, A. **Immigration – Global Issues,** 2008. Online. Disponível em: <http://www.globalissues.org/article/537/immigration>. Acesso em: 6 de abril de 2018.

SHAKA, F. O. **Colonial And Post-colonial African Cinema – A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practices.** 389 p. University of Warwick, Warwick, 1994.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da Imagem Eurocêntrica.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SCHUETZ, A. The Stranger: An Essay in Social Psychology. **American Journal of Sociology.** V. 49, n.6, p.499-507, 1944. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/2771547?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 3 de maio de 2018.

SILBERMANN, A. Introducción: Situación y vocación de la sociología del arte. Em: SILBERMANN, A. et al. **Sociologia del Arte**. Buenos Aires: Nueva Version, 1971.

SILBERSTEIN, S. (1988): Ideology as Process: Gender Ideology in Courtship Narratives. Em: TODD, A.D.; FISCHER, S. (eds) **Gender and Discourse: The Power of Talk.** Norwood, NJ: Ablex, p.125-149, 1988.

SILVERSTONE, R. Regulation, media literacy and media civics. **Media, Culture and Society**, 26 (3). p.440-449, 2004. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443704042557>. Acesso em: 4 de junho de 2018.

SIMMEL, G. A Metrópole e a Vida Mental. Em: VELHO, O. (Ed.) **O FENÔMENO URBANO.** Rio de Janeiro, 1967.

_____. O Estrangeiro. **RBSE** v.4 (n.12), 2005.

_____. (2013): Sociologia do espaço. **Estudos Avançados** *27* (79), 2013.

ŠKORIĆ, M.; KIŠJUHAS, A.; ŠKORIĆ, J. "Excursus on the Stranger" in the Context of Simmel's Sociology of Space. **Sociológia,** v.45 (n.6), 2013. Disponível em: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.cejsh-1d1458f7-c8d2-47be-bd18-9abfb7417549>. Acesso em: 5 de julho de 2018.

SMITH, P. (Ed.) **Cultural Theory. An Introduction.** Oxford: Blackwell, 2001.

SOJA, E. W. **Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places**. Hoboken: Wiley, 1996.

SORLIN, P. **Sociologia del Cine. La apertura para historia de mañana.** Mexico: FCE, 1985.

SOW, Moussa. **Cinéma Sénégalais:** Évolution Thématique du Discours Filmique Dans Les Oeuvres De Sembene Ousmane, Djibril Diop Mambety, Moussa Sène Absa, Jo Gaye Ramaka Et Alain Gomis. 2004. 154 p. Louisiana State University, 2004.

SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **A Critique of Postcolonial Reason: Towards History of the Vanishing Present**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 2003.

STAM, R.; SPENCE, L. Colonialism, racism and representation – an introduction. Em: HOLLOWS, J.; HUTCHINGS, P.; JANCOVICH, M. **The Film Studies Reader.** London: Arnold, 2000.

STEWART, J. N. **Migrating to the Movies. Cinema and Black Urban Modernity.** 2005. University of California Press, 2005.

STRAHT, B. **Europe and the Other and Europe as the Other.** Brussels and New York: Peter Lang, 2000.

SUTHERLAND, J.-A.; FELTEY, K. **Cinematic sociology: social life in film.** Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2010.

SWAIN, T. N. Você disse imaginário? Em: SWAIN, T. N. (Ed*.)* **História no plural.** Brasília: Ed. UnB, 1994. p.43-67, 1994.

SWIMELAR, S. **Visual Culture as a Pedagogical Tool Toward Human Rights and Global Citizenship,** 2009. Online. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=1463036>. Acesso em: 7 de maio de 2018.

TANNER, J. **The Sociology of Art. A reader.** New York, London: Routledge, 2003.

TÀPIES, A. **A prática da arte.** Lisboa: Gradiva, 2002.

THIEL, A; SEIBERTH, K. Migrant background, culture and ethnicity: sociological terms without explanatory value?! **European Journal for Sport and Society**, 14:3, p. 183-185, 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/16138171.2017.1360553>. Acesso em: 5 de agosto de 2018.

THIONG'O, N. W. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? Em: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no Mundo: África** – V.1, Editora Escrituras, 2007.

THOMAS, D. **Africa and France: Postcolonial Cultures, Migration, and Racism.** Bloomington: Indiana University Press, 2013.

TÖNNIES, F. **Comunidad y asociación.** El comunismo y el socialismo como formas de vida social. Barcelona: península, 1979.

TOISKALLIO, K. Simmel Hails a Cab: Fleeting Sociability in the Urban Taxi. **Space and Culture** v.3 (6), p. 4–20, 2000. Disponível em: < https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/120633120000300214>. Acesso em: 22 de junho de 2018.

TOTA, A. L.. **A Sociologia da Arte. Do Museu Tradicional à Arte Multimédia.** Lisboa: Editora Estampa, 2000.

TRILLING, D. **Lights in Distance – Exile and Refuge at the Borders of Europe.** London: Verso, 2018.

TSIKA, N. **Nollywood Stars. Media and Migration in West Africa and the Diaspora.** Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2015.

TUAN, Y.-F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** São Paulo: Difel, 1983.

TUDOR, A. **Theories of Film.** New York: Viking Press, 1974.

TURKLE, S. **Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet.** London: Weidenfeld & Nicholson, 1996.

TURNER, G. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

UKADIKE, N. F. **Critical Approaches to African Discourse.** Lanham, Maryland: Lexington Books, 2014.

URRY, J.; GRIECO, M. **Mobilities: new perspectives on transport and society.** Farnham: Ashgate limited, 2011.

URRY, J. Connections. **Environment and Planning D: Society and Space**, v.22, n.1, p. 27–37, 2004. Disponível em: < https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/d322t>. Acesso em 8 de outubro de 2018.

_____. Some Social and Spatial Aspects of Services. **Environment and Planning D: Society and Space**, v.5, n1, p.5–26, 1987. Disponível em: < https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/d050005>. Acesso em: 12 de outubro de 2018.

VAN DIJK, T. A. Racism and the press in Spain. Em: BLAS, J.L. et al. (Eds.) **Discurso y sociedad II. Nuevas contribuciones al estudio de la lengua en un contexto social.** p.59-99. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2008.

_____. Ideologies, racism, discourse: Debates on immigration and ethnic issues. Em: WAL, J.; VERKUYTEN, M. (Eds.) **Comparative perspectives on racism**. p. 91-116. Aldershot: Ashgate, 2000.

_____. Stories and Racism. Em: MUMBY, D.K. (ed.) **Narrative and Social Control.** Newbury Park, CA: Sage, 1993.

VAN HOUTUM, H.; STRÜVER, A. Borders, Strangers, Doors and Bridges. **Space and Polity,** 6 (2), pág. 141–146, 2002. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/toc/cspp20/6/2?nav=tocList&>. Acesso em: 20 de novembro de 2018.

VANDENBERGHE, F. Metateoria, teoria social e teoria sociológica. **Cadernos do sociofilo,** p. 14–48, 2013. Disponível em: <http://www.sociofilo.org/cadernos>. Acesso em: 23 de maio de 2015.

VELHO, O. G. (Ed.) **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

VILLORIA, A. L. El espacio y el territorio: contexto de significado en las obras de Simmel, Heidegger y Ortega y Gasset. **Estudios Sociológicos** 14 (40), p. 227–239, 1996. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/471395>. Acesso em: 4 de agosto de 2018.

VIZCARRA, F. Coordenadas para una sociología del cine. **Intercultural Communication Studies,** v.14, n.3 2005. Disponível em: < https://web.uri.edu/iaics/2005-vol-14-no-3/>. Acesso em: 10 de abril de 2017.

WEBER, M. **Ensayos sobre metodología sociológica.** Buenos Aires: Amorrortu editores, 1990.

WERLEN, B. **Society Action and Space: An Alternative Human Geography.** London: Routledge, 1993.

WHITE, H. **El Contenido de la Forma: narrativa, discurso y representación histórica.** Barcelona: Paidós, 1992.

WILLIAMS, R. **Sociología de la cultura.** Barcelona: Paidós, 1994.

_____. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WIRTH, L. O urbanismo como modo de vida. Em: VELHO, O. (Org.). **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

WOLFF, J. **La Producción Social del Arte.** Madrid: Istmo, 1997.

_____. **The Social Production of Art.** London: Mcmillan Press, 1993.

XAVIER, I. **O olhar e a cena.** Rio de Janeiro: CosacNaif, 2003.

_____ (Ed.). **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ZANFORLIN, S. C. A Construção Contemporânea do Refugiado e do Migrante: dos benefícios da condição de vítima à repreensão do protagonismo. **ECO-Pós** v.16 (n.1), p. 134–146, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1172>. Acesso em: 23 de junho de 2017.

ZOLBERG, V. L. **Constructing a Sociology of the Arts.** Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

ANEXO - FILMOGRAFIA

Africa Paradis

Direção: Sylvestre Amoussou

Ano: 2007

Des Étoiles

Direção: Dyana Gaye

Ano: 2013

Harragas

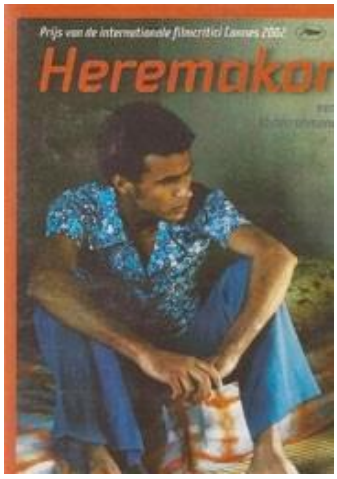
Direção: Merzak Allouache

Ano: 2009

Heremakono

Direção: Abderrahmane Sissako

Ano: 2002



La Battaglia di Algeri

Direção: Gillo Pontecorvo

Ano: 1966

La Noire de…

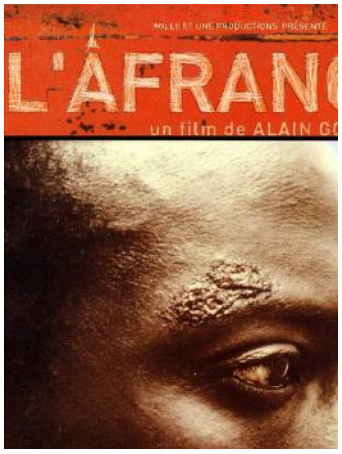
Direção: Ousmane Sembène

Ano: 1966

L'Afrance

Direção: Alain Gomis

Ano: 2001



La Pirogue

Direção: Moussa Touré

Ano: 2012

Medan Vi Lever

Direção: Dani Kouyaté

Ano: 2016

Sanders of the River

Direção: Zoltan Korda

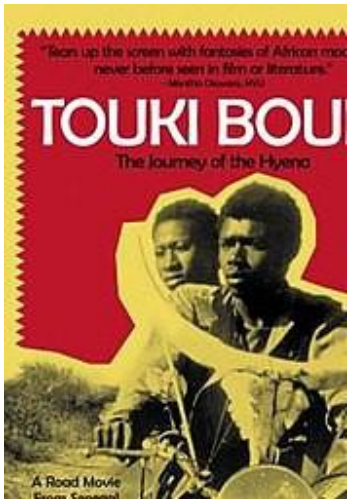
Ano: 1935

Soleil Ô

Direção: Med Hondo

Ano: 1967

Touki Bouki

Direção: Djibril Diop Mambéty

Ano: 1973