

Geografias afetivas, corpos fronteiriços: (in)mobilidades em *La Jaula de oro*
Geografías afectivas, cuerpos fronterzos: (in)mobilidades en *La Jaula de oro*

Mayara Alexandre Costa (UFRJ)

Resumo: *La Jaula de Oro* acompanha a travessia de quatro jovens guatemaltecos que partem de favelas fortemente ocupadas por forças militares rumo à fronteira dos EUA. Apesar de ser uma obra ficcional, o filme é dotado de uma forte carga documental. A abordagem é feita através da estética afetiva, de Karl Eric Schollhammer.

Resumen: *La Jaula de Oro* acompaña la travesía de cuatro jóvenes guatemaltecos que parten de favelas fuertemente ocupadas por fuerzas militares hacia la frontera de los EUA. A pesar de ser una obra ficcional, el film está dotado de una fuerte carga documental. El abordaje se hace a través de la estética afectiva, de Karl Eric Schollhammer.

Nas primeiras cenas do filme *La jaula de Oro*, de Quemada-Diaz, um território precário e densamente habitado leva o espectador a um lugar comum do cinema terceiro mundista: moradias improvisadas, ruas estreitas, ausência de saneamento básico e pessoas fortemente armadas nas esquinas, nos leva a crer que veremos nas próximas horas de projeção imagens violentas enquadradas numa estética neo-realista e brutalista que ganhou força no cinema latino-americano nos últimos anos. A tônica da exposição da miséria, e da violência que dela advém, é uma constante que se repete historicamente nas narrativas que se reportam aos territórios de crise do continente. A partir das ideias fomentadas pelo terceiro cinema, conceito que abrigou as produções cinematográficas de países colonizados nos anos 60, via-se na construção de uma estética cinematográfica da violência um ponto de partida para expor ao mundo as consequências do processo histórico que inaugura o grande fosso existente entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos. O intuito era, como aclara Glauber Rocha (1965) em seu contundente manifesto *estética da fome*, fazer com que o colonizador entendesse pelo horror, a força da cultura que explora.

Essa visão permeou a produção de imagens e a posição crítica e ideológica desse período, fortemente influenciada pelas ideias de Franz Fanon elaboradas no livro *Os condenados da terra*. Fanon (2001) acreditava que a violência contra o colono era o único meio pelo qual se podia restituir a humanidade do colonizado e construir comunidades nacionais sobre as ruínas das ex-colônias. Pautado nesse pensamento, os principais temas do terceiro cinema: a pobreza, a opressão social, a agressividade urbana e social das metrópoles inchadas e miseráveis, de certa forma funcionaram como uma resposta estética violenta às catástrofes provocada pelo colonialismo e tiveram como intuito recuperar a história dos povos colonizados e oprimidos, bem como, da constituição das nações periféricas.

Se nos anos 60 as imagens dos excluídos foram exacerbadas com o intuito de provocar uma transformação social e abrir a ferida colonial que nos constitui, o momento posterior foi caracterizado pelo enfraquecimento da ideia de terceiro cinema, provocado tanto pelo questionamento teórico do termo, como também pelas transformações históricas e geopolíticas - queda do muro de Berlim, novo ciclo do processo de globalização - que acabaram por esgotar a posição de não-alinhamento às grandes potências como forma de resistência e oposição. Como bem observa Angela Prysthon, "talvez tenha acontecido a desilusão final do Terceiro Mundo como categoria unificada e indivisível"(2006, p11). Já a partir dos anos 90 o cinema periférico, ex-cêntrico, retoma temas e imagens que foram tratados nos anos 60 e 70, porém, essa reencenação da subalternidade foi muitas vezes acusada de estetizar a violência e produzir representações superficiais da marginalidade, desvinculada de um compromisso político ou de uma reflexão maior sobre as causas da violência, tratada não raramente de forma espetacular por uma geração que "filma com Hollywood sem culpas" (para usar a expressão do diretor mexicano Paul Leduc).

É recorrendo ao arsenal de temas, imagens e conflitos, já inscritos numa certa memória do cinema latino-americano, que *La Jaula de Oro* irá construir sua narrativa. O filme mobiliza o acervo mnemônico de imagens previamente dadas, seja para lembrar que determinados problemas, a despeito das inúmeras formas de aproximação destes, ainda persistem, seja para traí-los e a partir deles cavar desvios e criar novas formas de abordá-los, circunscrevendo territórios e corpos subalternos sob novas nuances, complicando o conceito de cinema político na contemporaneidade. Gonzalo Aguilar (2010), ao especular

acerca do cinema argentino contemporâneo, observa que diferentemente de um momento anterior, no qual as narrativas cinematográficas tinham como função política: “esclarecer hechos recientes escamoteados por la historia oficial, denunciar las injusticias y entregar alegorías nacionales” (p.137), elementos organizados de uma forma que encaminharia o espectador a uma ação política determinada, vê-se no cinema recente uma mostra do funcionamento do mundo que deixa espaço para entrever reconfigurações, vislumbrar outros caminhos e pensar em outras estratégias de enfrentamento ao poder.

No caso de *La jaula de Oro*, o filme, ao invés de recorrer às estratégias do cinema político tradicional, parece antes buscar a produção de um afeto, uma comoção, sem, no entanto, recair no gênero melodramático. Efeito este que consegue pelo uso de uma estética realista quase documental. Porém, diferentemente do realismo tradicional, que buscava ora correspondências diretas com o real, ora convergências com um projeto político específico, o realismo que tangencia a narrativa aqui analisada conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser “engajado”, sem necessariamente subscrever-se a nenhum programa político, ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.54).

Ao discutir o realismo na ficção contemporânea, Karl Eric Schollhammer fala da aparição de uma estética afetiva que se contrapõe à estética do efeito¹, referência nas artes a partir do final do século XX. A estética afetiva está comprometida com “singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e intersubjetividades afetivas” (2012, p. 138). Nela, a obra se revela “com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (p. 138). Esse “realismo afetivo”, ao dissolver a fronteira entre a realidade exposta e a realidade esteticamente envolvida, “traria a ação do sujeito para dentro do evento da obra” (p. 138).

La Jaula de Oro acompanha a travessia de quatro jovens guatemaltecos que partem de favelas fortemente ocupadas por forças militares rumo à fronteira dos EUA. Apesar de ser uma obra ficcional o filme é dotado de uma forte carga documental. Sara, Juan, Samuel e Chauk, personagens principais da trama, foram interpretados por atores não profissionais moradores de comunidades pobres do México e da Guatemala. Segundo o diretor, os atores

¹ A “estética do efeito” ou “realismo traumático” se caracteriza por um tipo de realismo que emerge como trauma, como choque. Manifesta-se numa irrupção tão violenta que provoca efeitos de ruptura que desestabiliza as certezas representativas e questiona qualquer tipo de referencialidade.

não receberam um roteiro prévio, eles iam descobrindo a história no dia a dia da filmagem e da viagem, como ele próprio mudava o roteiro todos os dias, a partir das vivências do percurso. Para ele, essa escolha possibilitou que os atores fossem: “ellos mismos, que se expresen a su manera, improvisando, cambiando las líneas de diálogos día sí, y día también.” (DIEZ, 2016). Essa inserção de elementos produzidos na experiência da própria viagem se coaduna com o que Karl Eric pontua como uma das estratégias de representação de obras contemporâneas, nas quais há tanto uma sinalização para os limites da representação, como também um movimento que leva para a obra algo que está além desses limites, como experiência ou como ato documental. O contraponto que o realismo afetivo oferece, em relação aos outros tipos de realismos, é que a obra de arte aproxima-se do real, de um além da realidade, não a partir de um efeito chocante, que cria uma repulsa, mas através de um efeito de apego tão efetivo que se recria a situação “pela diluição entre a distância que se tem quando se depara com uma obra de arte, seja ela qual gênero for, e sua emoção aí envolvida” (SCHOLLHAMER, 2007, p.02).

Do ponto de vista das escolhas estéticas do filme, a tensão entre realidade exposta e a realidade esteticamente envolvida fica mais borrada e indefinível quando sabemos que as locações percorridas pelos personagens são, de fato, o caminho feito por milhões de migrantes que de forma ilegal tentam chegar aos EUA. Além disso, os figurantes que aparecem nas cenas são pessoas em situação real de migração. Se no âmbito dos procedimentos estéticos é possível entrever certo desguarnecimento de fronteiras, em termos exegéticos as fronteiras que se instauram aos personagens parecem bem mais rígidas e intransponíveis.

Desde o ponto de partida, a narrativa nos mostra as várias presentificações do poder que já não são facilmente codificáveis. Se em algum momento o espaço da fronteira serviu para delimitar a divisão entre os de cá e os de lá, estabelecendo uma divisória fixa e segura que deixava claro quem seriam os aliados e os inimigos, o que se vê pela trajetória empreendida pelos personagens é que os perigos do deslocamento se tornaram mais opacos e difusos. Paradoxalmente, ao lado dos discursos da fluidez e da desterritorialização, o aparente fortalecimento de um processo inverso, o de uma nova proliferação de muros (Haesbaert, 2006), cercas ou, se quisermos, de “fronteiras” territoriais em sentido amplo, se redesenha. Os diversos mecanismos de vigilância e controle mobilizados por diferentes

agentes dentro e fora do território nacional: policiais, coiotes e organizações criminosas que disputam os territórios nos levam a constatar que são muitas as grades da jaula.

Sara, a única menina que acompanha o grupo, antes de embarcar na viagem, nos é apresentada no interior de um banheiro feminino onde tira as roupas, corta os cabelos curtíssimos, comprime os seios com ataduras desconfortáveis e põe uma roupa masculina. Sua transfiguração ocorre nos primeiros sete minutos silenciosos do filme, o que provoca um curto-circuito de significados no eixo de questões levantados pela narrativa. A construção de personagens heterogêneas e singulares presentes na narrativa, nos leva a pensar na figura do migrante não apenas como um sujeito que se define pela condição de estrangeiro que parte em busca de melhores condições. O deslocamento dos jovens personagens será mostrado em termos relacionais com seus corpos e irá evidenciar a maneira como a violência os afeta de forma seletiva e diferencial, já que esses corpos carregam códigos traduzidos pelas esferas de poder que os enquadram em mapas de classe, nacionalidade, raça e gênero. Essas especificidades determinam tanto as possibilidades de êxito na travessia, como também o tipo de experiências e violências a que estão sujeitos nesse processo.

A princípio, não sabemos se Sara aproveita a ocasião de fuga para finalmente migrar para uma identidade de gênero onde se sente mais confortável, ou se faz isso para garantir sua sobrevivência durante o percurso. Com o desenvolvimento da história, ao passo que a ambiguidade de gênero da personagem vai se dissolvendo, os perigos para uma mulher num contexto de migração se tornam flagrantes. Sara adota uma performance masculina para escapar do corpo-jaula que a faz mais vulnerável numa conjuntura de domínio e poder masculino. Sua performance é uma estratégia de sobrevivência e um passaporte para o trânsito em espaços que, em geral, as mulheres são vetadas.

Boaventura de Sousa Santos, ao rememorar a viagem clássica na cultura ocidental, lembra que o motivo da viagem é falocêntrico. A casa é definida como oikos, que significa “lugar destinado à mulher”. A versão arquetípica é a Odisseia na qual a doméstica Penélope espera Ulisses por anos: “sua espera é a metáfora da solidez do ponto de partida e de chegada e o que garante a possibilidade da viagem de Ulisses” (1996, p.13). A inserção do corpo da mulher no imaginário das mobilidades de certa forma ataca o falocentrismo da viagem que rondam as narrativas ocidentais de que fala Boaventura. No caso da

personagem Sara, observamos que para além dos riscos que sofre, a ambiguidade de gênero lhe permite experienciar outras formas de relação com o outro.

Uma das questões notáveis que faz com que os personagens adquiram espessura e densidade é que, apesar das duras circunstâncias, a narrativa não soterra suas potências. Diante dos inúmeros conflitos vê-se a inclinação desses jovens em criar alianças solidárias e efetivar junturas nos lugares mais inesperados. Sara, Juan e Samuel realizam a travessia em parte caminhando por matagais e propriedades rurais, em parte se equilibrando em cima de trens de cargas sempre lotados com migrantes que também tentam cruzar a fronteira. As longas horas de percurso são entremeadas de pequenos acontecimentos que condensam trocas, aprendizagens e contemplações. É neste percurso que os jovens conhecem Chauk, um indígena tzotzil que busca a companhia do grupo, mas que, inicialmente, é desprezado por Juan, que o rechaça tanto por racismo como também por ciúme, na medida em que Chauk desperta o carinho de Sara.

Juan personifica a masculinidade e suas associações, agindo de forma mais fria e violenta e em algumas situações liderando o grupo. Seu antagonismo com Chauk é evidenciado na aproximação de sua imagem à figura do cowboy. Associação que fica nítida quando o grupo para numa cidade de fronteira entre Guatemala e México e encontram no mercado um lambe-lambe com cenários de fundo animados por paisagens-clichê do território norte-americano. Nesse momento, Juan se fantasia como cowboy do velho oeste em cima de seu cavalo e Chauk tira uma foto com um cocar indígena num fundo nevado. Apesar de conseguirem ocupar um pedaço do país desejado na fotografia, em que protagonizam uma efêmera conquista da América, os personagens são rapidamente destituídos do frenesi provocado pelas imagens numa interpelação violenta da polícia local, que acaba por levar a bota de cowboy de Juan e os sapatos de Chauk, prendendo a todos. Fato que faz com que Samuel desista de seguir a viagem.

Ao saírem da prisão, desfalcados e descalços, Juan, todavia, não aceita a proximidade de Chauk a quem se dirige como "índio idiota". Sara, entretanto, condiciona sua continuidade na viagem à aceitação de seu novo amigo. A personagem é dotada de uma abertura para se relacionar com o outro radical condesado na figura de Chauk que, entre outras especificidades, não fala espanhol. O interdito linguístico, ao invés de inviabilizar a

comunicação entre eles, parece na verdade impulsionar suas trocas; ambos se relacionam com imenso interesse em saber como o outro simboliza o mundo.

A aparição solitária do personagem indígena que sequer fala o idioma oficial do estado-nação, nos leva a refletir sobre a situação de exclusão vivida pelas comunidades tradicionais locais. Se no filme é possível visibilizar as condições em que Sara, Juan e Samuel viviam, de Chauk não temos sequer acesso à seu testemunho. Sua deriva, no entanto, é um dado que aponta para um processo provocado pela atual fase do capitalismo que, não apenas faz com que pessoas "sigam o fluxo do capital global como girassóis" (2004, p.52), como bem afirma Silvano Santiago, mas provoca uma total desestruturação dos espaços, inviabilizando a vida de comunidades que mantem um elo forte com seus territórios, provocando aquilo que Rogério Haesbaerth nomeia como "desterritorialização na imobilidade". Para ele, muitos grupos sociais podem estar "desterritorializados" sem deslocamento físico, sem níveis de mobilidade espacial pronunciados, bastando para isto que vivenciem "uma precarização das suas condições básicas de vida e/ou anegação de sua expressão simbólico-cultural." (2004, p.251).

O clima de viagem iniciática, alcançado pelo filme através da escolha de personagens que estão numa etapa fronteira da vida, ou seja, no momento em que se vive um limiar entre infância e vida adulta, evidenciado na disposição dos personagens em jogar, brincar, amar e experienciar, é bruscamente interrompido quando o filme abandona a personagem Sara, suporte importante da trama. A garota é levada por uma organização criminosa, que reconhece seu disfarce. Outras mulheres também são detidas; algumas delas são aprisionadas num caminhão. Sara é levada em outro carro por homens que ameaçam estuprá-la. O filme oblitera o que ocorre com a personagem; porém, a captura violenta de seu corpo nos possibilita vincular seu destino com os das centenas de mulheres vítimas de feminicídio nas mesmas circunstâncias.

Rita Segato (2003), ao investigar os feminicídios praticados em Ciudad Juarez, observou que em espaços de conflitos, como a própria fronteira, em que há uma acirrada disputa territorial, há uma guerra generalizada onde já não há apenas dois exércitos. Grupos insurgentes contestatórios, máfias e as guerras da polícia contra os pobres e os não brancos são as novas formas do autoritarismo estatal. O corpo da mulher, que sempre teve uma grande afinidade com o território, é perseguido em espaços de guerra porque capurá-los

significa demarcar e se apropriar simbolicamente do território. Sobre ele, inscreve-se uma nova cartografia de dominação.

A perda de Sara acaba por gerar um laço de solidariedade entre Juan e Chauk, que permanecem juntos todo o percurso. Chauk usa seus conhecimentos da floresta para salvar a vida de Juan, que fica muito ferido ao tentar defender Sara dos sequestradores. Ao final do filme, vemos Juan limpando o chão de uma fábrica de processamento de carne, lidando com os restos e as sobras de outros corpos que também são geridos e controlados pelo capital. Juan é o único que chega ao outro lado da fronteira, Chauk é executado no meio do deserto, numa zona altamente monitorada da fronteira, por uma bala anônima. Aqui se repete a velha imagem dos filmes de wensers nos quais os indígenas precisam ser massacrados para que o mundo branco triunfe. O "êxito" de Juan, o cowboy solitário, de certa forma, atesta que quanto mais próximo da matriz dominante- homem, branco, heterossexual - maior a chance de sobreviver à travessia, maior a chance de ser incorporado à cidade neoliberal. Ainda que nela Juan só possa existir como precariado, como força de trabalho anódina, num espaço de total desidentificação.

Referências:

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

DÍEZ, D.Q. Los referentes de “La jaula de oro” segun su director. Portal Filmin. Disponível em: <https://www.filmin.es/blog/los-referentes-de-la-jaula-de-oro-segun-su-director>. Acesso em: 10 de out. 2016.

FANON, F. *Os Condenados da Terra*. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

PRYSTHON, A. Imagens periféricas: os estudos culturais e o Terceiro Cinema. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Recife, v. 15, p. 1-15, 2006

ROCHA, G. Estética da Fome (1965). In: PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha. São Paulo: Papirus, 1996.

SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTOS, B. S. A queda de ângelus novus. RCCS n. 45, Coimbra, 1996, pp.5-32.

SEGATO, R. L. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo; Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SCHOLLHAMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun, p. 129-148, 2012.