

# A EMANCIPAÇÃO DA SENSIBILIDADE NO CINEMA ESPANHOL DE GÊNERO: PROCESSOS MIGRATÓRIOS EM PRINCESAS (2005)

THE EMANCIPATION OF SENSITIVITY IN SPANISH GENRE CINEMA:  
MIGRATION PROCESSES IN PRINCESAS (2005)

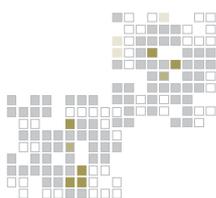
*LA EMANCIPACIÓN DE LA SENSIBILIDAD EN EL CINE ESPAÑOL DE  
GÉNERO: PROCESOS MIGRATORIOS EN PRINCESAS (2005)*

**Rafael Tassi Teixeira**

■ Doutor em Filosofia (2004) pela Universidad Complutense de Madrid (UCM – España), Mestre em Estudios Ameríndios (Antropología Social) por la Casa de América, Madrid, España.

■ E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

206



## RESUMO

O cinema posterior à década de 1990 tem tido especial atenção sobre como os deslocamentos agem com grande poder de influência sobre a esfera das estruturas e dos laços psicossocioafetivos, causando impacto na capacidade de reorganização da identidade e na forma de amparo regular dos âmbitos psicológicos individuais. O trabalho pretende produzir possibilidades de análises fílmicas sobre a construção cinematográfica contemporânea a partir das noções concorrentes ao feminino e ao gênero através de leituras fílmicas em *Princesas* (2005) de Fernando Leon de Aranoa, exemplo de exegese quando o cinema passa mais frontalmente a incorporar a dimensão sociológica atual sobre a imagem das mulheres migrantes nos deslocamentos de população.

**PALAVRAS-CHAVE:** MULHERES IMIGRANTES NO CINEMA; SEMÂNTICAS FÍLMICAS MIGRATÓRIAS; POLÍTICAS DE MIGRAÇÃO E IMAGEM.

## ABSTRACT

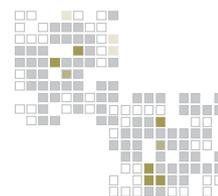
Cinema subsequent to the 1990s has given special attention to how the movements act with great power of influence in the field of structures of psycho-socio-affective ties, impacting the ability to reorganize the identity and regular support form of individual psychological areas. The work aims to produce filmic possibilities of analysis of contemporary cinematic construction using notions that compete with the female gender through filmic readings of *Princesses* (2005), by Fernando León de Aranoa, an example of exegesis when the film goes head-on to incorporate the current sociological dimension of the image of migrant women in the population movements.

**KEYWORDS:** IMMIGRANT WOMEN IN CINEMA; MIGRATORY FILMIC SEMANTICS; MIGRATION AND IMAGE POLICIES.

## RESUMEN

El cine posterior a la década de 1990 ha dado especial atención a cómo los desplazamiento actúan con gran poder de influencia en la esfera de las estructuras y los lazos psicossocioafectivos, impactando la capacidad de reorganización de la identidad y la forma de apoyo regular de los ámbitos psicológicos individuales. El trabajo tiene como objetivo producir posibilidades de análisis fílmicos sobre la construcción cinematográfica contemporánea a partir de las nociones que compiten a género y femineidad a través de las lecturas fílmicas de *Princesas* (2005), de Fernando León de Aranoa, un ejemplo de exégesis cuando el cine pasa a incorporar de manera frontal, la dimensión sociológica actual de la imagen de las mujeres migrantes en los desplazamientos de población.

**PALABRAS CLAVE:** LAS MUJERES INMIGRANTES EN EL CINE; SEMÂNTICAS FÍLMICAS MIGRATORIAS; POLÍTICAS MIGRATORIAS E IMAGEN.



## 1. Introdução

*Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) é um filme interessante para entender os fluxos migratórios contemporâneos e a imagem do regime de trabalho estabelecido em um “triplo preconceito” (Nash, 2005), associado comumente a representação das figuras femininas<sup>1</sup>. Indicada a vários Prêmios Goya e ganhadora de atriz (Candela Peña) e atriz revelação (Micaela Nevárez), o filme centraliza-se na composição da história de duas prostitutas, Caye, espanhola e Zulema, imigrante de origem dominicana, que enfrentam o exigente cotidiano da profissão e paulatinamente vão se tornando amigas, pese a tensão e o preconceito entre o coletivo de prostitutas espanholas e imigrantes em um bairro madrilenho. O argumento principal veicula certo alinhamento com um cinema-social prototipicamente europeu, em um cineasta, Fernando León de Aranoa, que trabalha exemplarmente temas-denúncias, com certa proximidade com o cinema de Kean Loach, por exemplo<sup>2</sup>.

A imigração antilhana, associada às mulheres, não obstante, não é inédita no cinema espanhol<sup>3</sup>. Mas o triplo efeito dos trabalhos em que são conduzidas, “precários, penosos e perigosos”, revela-se como tema capital a partir da segunda metade dos 1990 (Monterde, 2008). As características principais processam os efeitos dos problemas adaptativos e a condição marginal das imigrantes prostitutas, tendo que lidar com a inserção mitológica (sensualidade caribenha) e a integração forçosamente estabelecida por um tratamento assimétrico discriminatório: nesse caso, a parti-

lha de uma comunidade linguística, geopolítica e histórica não relativiza a duração do preconceito, mas, ao contrário, tende a reforçar o domínio negativo impondo uma delimitação muito específica para as imigradas.

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

Os filmes espanhóis com a temática pluralizam essa nova realidade e abordam a interface de temas problemáticas (racismo, imigração internacional, inserção segmentária e alteridade negativa), no limite mais agudo (Zapata-Barrero, 2008) dessa nova convergência: chegada de coletividades estrangeiras, políticas de controle intensificadas, agendas político-comunicacionais que se retroalimentam, em um caminho sentidamente pessimista da percepção da alteridade. A produção fílmica que retrata a feminização das subjetividades que se deslocam a sociedade espanhola, destacada como temática central no cinema hispânico, surge, provavelmente, no filme *Cosas que Dejó em La Habana* (M. Gutiérrez Aragón, 1997), um retrato sensível de três irmãs cubanas que vivem clandestinamente na capital espanhola e que são exploradas em um salão de beleza. O filme é interessante porque conjuga a experiência migratória com a incapacidade de inserção longe do universo de recepção sinedóquico. As três

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

2 Fernando León de Aranoa (Madri, 1968), dirigiu filmes com base temática de relevância social no âmbito hispânico contemporâneo, sem deixar de lado o fator humano e o domínio narrativo em filmes como “*Barrio*” (1998), “*Los Lunes al Sol*” (2002) e, posteriormente, *Amador* (2010). Este último, novamente com uma imigrante feminina como protagonista central.

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

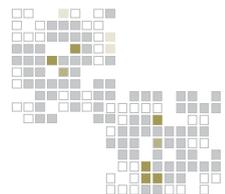
## A natureza, híbrida entre filme social e com apelo narrativo próximo ao cinema comercial, mistifica e também desconstrói paradigmas clássicos associados aos processos migratórios.

irmãs são retratadas dentro do imaginário social associativo às imigrantes latino-americanas, explorando a corporalidade hipersensualizada estabelecida nos imigrantes caribenhos. Um ano depois, o filme *Flores de Otro Mundo* (I. Bollaín, 1998), impacta comercialmente com imagens de protagonistas femininas e o retrato de duas mulheres (uma dominicana e outra cubana), que participam de uma caravana a uma localidade rural em que os homens solteiros precisam de contatos do exterior para fugirem do problema demográfico da escassez feminina. A representatividade feminina é central nesse filme, mas a portabilidade (sensualidade latino-americana) segue sendo o recurso de admissão fílmica para discutir os processos de intolerância na sociedade receptora. Também, nessa dimensão, o filme *La Novia de Lázaro* (F. Merinero, 2002), com uma recursividade dramática que explora a solidão e a dificuldade de interpretar os signos exclusórios do lugar de admissão, expõe a história de uma cubana que precisa abandonar o país de origem para reunir-se com seu consorte, um imigrante cubano que está em uma penitenciária de Madri, e que a explora emocionalmente.

Ambos os filmes, não obstante ao protagonismo central feminino-migratório, inscrevem-se em um tratamento tópico que aciona dispositivos (corporiedade sensualística, emancipação parcial, universo doméstico, etc.) ontologicamente preconcebidos no retrato das mulheres imigrantes latino-americanas. *Princesas* (F. Aranoa, 2005), nesse sentido, também não rompe com essa estrutura e, de certo modo, ainda inscreve o imaginário de admissão na visão etnocêntrica: a protagonista secundária, Zulema, objetifica a mitologia de origem na mistificação da sensuali-

dade latino-americana, pois é mais alta e de uma beleza mais impactante que a protagonista espanhola. Mas o filme verte-se sobre o tratamento temático da imigração e os problemas de interpretação negativa ao construir seu argumento central na história da amizade entre uma prostituta espanhola e outra antilhana, a partir da dificuldade do ofício em um bairro periférico de Madri. A natureza, híbrida entre filme social e com apelo narrativo próximo ao cinema comercial, mistifica e também desconstrói paradigmas clássicos associados aos processos migratórios. A imigração é vista como diligência de efeitos programáticos não esperados que tem que, a força do regime de incorporação sentidamente negativo, lidar com sucessivos signos metaforizados como impeditivos.

Se, durante a década de 1990, demarca-se um ponto de inflexão importante ao consolidar novos mitos fundacionais da imigração como problema de incorporação, o cinema espanhol, por um lado, complexifica e relativiza os diferentes diagramas dessas composições e, de outro, segue repetindo mistificações emblemáticas: a população imigrante é vista como de baixo nível educacional, com inserção em setores precários e instáveis, as mulheres imigrantes são retratadas desde o âmbito doméstico e serviçal ou associadas à vida *callejera*, dicotomizadas em prostitutas sensuais e trabalhadoras domésticas que quase não saem às ruas e ou trabalham em um regime semiescravista. A ressonância mais significativa desses universos de representações é que as mulheres imigrantes no cinema hispânico da segunda metade da década de 1990, consegue, em parte, trazer para um lugar mais preferente e irruptivo os temas que são possivelmente a alcunha dos pro-



cessos sociais transnacionalizados nas sociedades globais: a demanda migratória dos países ditos do “Primeiro Mundo” que instruem agendas políticas recrudescidas a partir de uma lógica da incorporação apenas jurídica-econômica, não compartilhando as responsabilidades imigrantes. Nuclerizando-se, subjetivamente, os efeitos dos deslocamentos nos próprios sujeitos em trânsito, abrem uma série de topos de admissão (imigração-delinquência, integração sempre vista como cognitivamente impossível, pessimismos sentimentais, etc.).

O imigrante como portador da cultura da suspeita, passa ao cinema em um processo de adoção de uma retórica de fronteira, muito semelhante a nomenclatura norte-americana (Bañón, 2007), com termos que acabam sempre implicando uma ideia de desordem e precipitação<sup>4</sup>. Lidados como inadaptáveis-indesejáveis, dentro do binômio imigração-delinquência, aparecem como carga social e ontologicamente vestidos da dificuldade de conseguir penetrar mais isonomicamente na realidade social da sociedade de hospedagem. No caso de *Princesas*, a correlação é explicitada pela dificuldade de Zulema conseguir decodificar as mitografias que se inscrevem na própria pele, receptora da imagem preconceituosa da migração. A sensualidade caribenha se portabiliza na interpretação sinedócica que o filme, de certa forma, também parcialmente se alinha, pois não consegue se desfazer de certo *costumbrismo* caracteriológico ao representar a vida das duas prostitutas como ensejadas dentro da articulação paisagem receptora – imaginário da discursividade xenofóbica. Essa apresentação incorporativa tende a fantasiar certo modelo de solidariedade autóctona dentro de um universo que é sentidamente impeditivo e judicialista.

Mas o filme dá um lugar interessante à discus-

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

são da noção de identidade por que apresenta o contrato migratório como o empoderamento de uma situação de crise. A protagonista espanhola tem mais dificuldade em expor o trabalho como prostituta à família e progressivamente opta por reconhecer a necessidade de se aproximar da protagonista caribenha. O filme não deixa de subsidiar essa relação de disponibilidade para a alteridade como a melhor maneira de estabelecer uma melhor ontologia da escuta preparatória a incorporação de subjetividades. Nesse sentido, é um acerto que *Princesas* projete uma metodologia, em que pese a pouco profunda densidade do questionamento das identidades hipersensualizadas, cuja base referencial seja as estesias possíveis como dialética do reconhecimento de um preconceito que atinge a todos, mas que se capilariza mais nas prostitutas e ainda mais nas mulheres imigrantes. O episódio em que o filme retrata Zulema tendo que se relacionar com um falso agente migratório, que lhe conseguiria uma carta de admissão, explora bem a precariedade do sistema de residência e a portabilidade negativa do latino-americanismo, reconhecido apenas quando a corporeidade é acionada. Não obstante, a temática da subjetividade é explicada com ênfase em certa essencialidade, reforçando a ideia de representação como um constructo que prolifera menos as ambiguidades e diminui a possibilidade de reflexões menos monodicamente estabelecidas nos processos de fluxo de pessoas. Mas, ao contrário do que pode ser observado ao longo da maioria dos filmes comerciais sobre o tema, *Princesas* trata da recuperação psicológica como momento disponível e suficiente para a prática da convivência adaptável. O filme focaliza os processos migratórios como tela de fundo para discutir a dificuldade da inscrição de sujeitos marginais em locais impeditivos, penetrados apenas através do corpo como sensualística condicionante a lógica da mobilidade social.

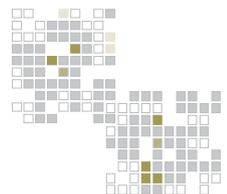
Nesse sentido, a amizade entre as protagonis-

## Conforme apresentado no filme, a ética intercultural exposta pelas protagonistas supera a construção multiculturalista por privilegiar uma dinâmica sempre simultânea e indivizória da relação (...)

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

está bem estabelecido no filme, que reflete essa universalidade na leitura da potencialidade comunicativa como abrangência cênica, espaço intersticial de si mesmo, da realidade da vida cotidiana. Ou seja, a interface da disponibilidade que urge como um reposicionamento dos olhares como ações eficazes de garantia de demandas sociais e subjetivas.

A pele dessa mensagem está no repertório crível das correlações entre os corpos sensualísticos das mulheres imigrantes e a “atração e o receio” (Van Liew, 2012) que as espanholas sentem pelas estrangeiras. Cayetana personaliza essa interação ao fixar-se no âmbito da necessidade de projetar no próprio corpo a voragem da alteridade vista nas imigrantes: sonha com ‘aumentar os seios’ e ter a aparência de volúpia das caribenhas. A experiência intercultural, portanto, é a base dialética que compõe esse novo regime de reconhecimento afetivo. Quando, após um problema com um cliente mútuo, Cayetana percebe que Zulema teve um gesto de solidariedade ao deixar o montante de dinheiro para a futura amiga, a amizade se torna a via aberta para a reflexão e o compartilhamento dos cotidianos sociais que são dissecados pela vontade de conhecimento mútuo. A capacidade profundamente comunicacional das protagonistas, a partir desse episódio, assinala uma série de questões sobre as hegemonias e as assimetrias dos processos migratórios atuais. Conforme apresentado no filme, a ética intercultural exposta pelas protagonistas supera a construção multiculturalista por privilegiar uma dinâmica sempre simultânea e indivizória da relação, que está estruturada na interface profunda entre o ser e o outro, a análise de sua espera e a disposição para sua (re)confeção.



Se, *Princesas* é um cinema de narrativa comercial e que transita com certo essencialismo de olhares nas relações lidas como causais e coisificadas pela condição da marginalidade, pouco sobre os interstícios e ambiguidades da experiência da alteridade e muito sobre a esperança otimista da igualdade, também consegue ser um ponto de inflexão importante no cinema espanhol recente ao problematizar o universo aberto do diálogo e da relação nos processos migratórios femininos. A sensibilidade estética como terreno imprescindível para a lógica da comunhão dos sentidos é apresentada, na diegese, como uma coabitação entre a pele estabelecida e o imaginário fecundado, entre uma estética e uma ética de sensibilidades negativas corrigidas pela inteligibilidade intercultural. Nesse processo, a principal preocupação do filme passa a ser a construção de uma ética comunicativa que é estabelecida pela noção de compartilhamento de sensibilidades. Essa ética não se dá, pelo lado da protagonista espanhola, sem uma suspensão temporária da individualidade e pelo seu questionamento, profundo e transformador, da consciência nacional como signo de uma diferenciação negativa.

O filme pragmatiza essa construção ao promover uma leitura visual da alteridade condicionada à resposta da inclusão subjetiva da identificação. O elemento mais importante é a percepção de que os projetos de vida se interseccionam na construção plural de uma mesma cidadania, crispada pela falta de reconhecimento social e pela precariedade da posição dos discursos. O filme sugere que o pensamento intercultural é a base da vivência comunitária sem passar pelo pensamento da nacionalidade. Nesse sentido, a concepção de Lucas (2003) sobre a perspectiva da cidadania anclada não na nacionalidade, mas no tema da residência, surge como um elemento vital na construção diegética. Zulema tem que negociar com um cliente abusador, que lhe promete visto de permanência no país, e que abusa da condição da ilegalidade.

A diacrítica do pertencimento e a dificuldade de encontrar maior solvência no processo migratório aponta para o problema da errância e da mutabilidade como estágios longos que as mulheres imigrantes não conseguem transpassar. A coisificação da diferença, lida na sensualística pele-locus caribenho, exterioriza essa indefinição por perpetuar a incapacidade de desviar-se do potencial negativo da incorporação. Apenas como prostituta, apenas acionando a mitologização da diferença, Zulema consegue penetrar no horizonte social da sociedade de hospedagem. A força dessa condição nodal de marginalidade gera descentramento, e acaba dissolvendo a regularidade psíquica e sublimando a capacidade nutricional do efeito positivo da mudança de país. A passividade e a melancolia, contrastivamente, acabam se instaurando na protagonista espanhola, sem forças e sem apoio familiar para enfrentar o preconceito de gênero e laboral. Zulema, não obstante, tem mais condições de enfrentar o problema do trabalho visto como degradante porque condiciona o processo migratório e a objetização negativa ao esforço para conseguir juntar dinheiro suficiente para enviar dinheiro ao país de origem, auxiliando os familiares.

Outra imagem narrativa interessante de *Princesas* é o trabalho da dinâmica da possibilidade da (des)identificação parcial que atravessa a protagonista espanhola, apoiando-se na figura da dominicana, mais forte subjetivamente, para conseguir reverter a queixa expressa de crise de confiança e dificuldade para conseguir diminuir a melancolia, estabelecidas como desestruturação parcial da normalidade psíquica relacionada a uma condição à deriva, inerte, sem poder contar a família a profissão exercida<sup>5</sup>.

A vivência das protagonistas em um ambiente de vulnerabilidade, sintetiza a desconfiguração

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

## Em relação à fortuna crítica observada posteriormente ao lançamento comercial do filme, já dez anos depois de sua chegada, diversos enfoques podem ser observados no diálogo intercultural, nas relações de gênero (...)

psíquica que sofrem as mulheres imigrantes, nas pequenas perdas parciais que se dão com o desespero da itinerância. Solvível apenas, quando o dilema da experiência feminina e estrangeira estabelece a economia psíquica necessária – baseada na doação da individualidade e no desejo de que outros se beneficiem com o deslocamento –, de uma nostalgia pelo lugar deixado e o sucessivo de um regresso. No caso de Zulema, a possibilidade de retorno, minimamente estabelecido a partir de uma quantia financeira que lhe conceda o espectro de dignidade para colocar como exitoso o distanciamento familiar forçado. No caso de Cayetana, a solidariedade aberta como a disposição para poder pensar que, no encontro de uma amizade, o pensamento sobre o cuidado é por si só um gradiente de felicidade aberta.

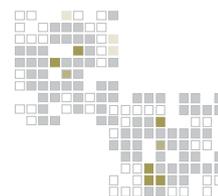
*Princesas* se estabelece nesse jogo de relações em que a inércia e a passividade, ou a frustrante posição de tolerância passiva em que esconde a protagonista espanhola e toda uma sociedade comodamente embebida numa rede de privilégios (cidadania, residência, nacionalidade, feminilidade castiça, etc.), ensaia-se na tomada de consciência das identidades como disponíveis, mas, sobretudo, abertas, reconhecendo-se no valor mais positivo de uma cultura da tolerância (ativa) e de uma hospedagem (compromissada).

Uma sociedade que passa a ser vista nuclearmente na cena final, quando se destapam os signos dos processos globalizatórios demarcados entre extraterritorialidade de alguns e territorialismos de múltiplos. A capacidade de ressonância dessa visão transnacional do regime de deslocamento de pessoas inscreve-se na esfera do enredamento de subjetividades, que a estrutura fílmica sintetiza ao priorizar uma discussão baseada na aproxima-

ção mútua e irrestrita das personagens. *Princesas* parcializa essas dissecções em uma aproximação linear dentro do escopo do cinema de grande público, mas se compromete a falar da imigração feminina extracomunitária a partir de polaridades externas e também internas. Segundo Van Liew (2012), a característica mais marcante do filme está na linha separatória entre as parciais representacionais e os esquemas de significação que são acionados quando os imigrantes se deslocam em um contexto mundial de aceleração dos deslocamentos (Sassen, 2010). Fenômeno estrutural desde sempre (Guibernau e Rex, 2005), os processos migratórios intensificam sua forma transnacional na contemporaneidade mundial, com a participação feminina crescente e novo pilar dos trânsitos entre sociedades. O filme de León de Aranoa assinala, como fim de uma jactância indômita, um preconceito ainda mais selvagem do que aquele visto na pele, porque instaurado dentro de si mesmo, porque sem o reconhecimento do poder terapêutico da diferença e da mobilidade, nos múltiplos sentidos, fortuitos e imprevisíveis, e por isso mesmo, intensos e belos, da correlação, entre situações de origem e motivações de espera, que separam, espacialmente, e unificam, mentalmente, as duas protagonistas.

### 2. Fortuna crítica

Em relação à fortuna crítica observada posteriormente ao lançamento comercial do filme, já dez anos depois de sua chegada, diversos enfoques podem ser observados no diálogo intercultural, nas relações de gênero, na temática migratória e na imagem da alteridade latino-americana como um processo de superação da ideia da adaptabilidade unidirecional necessária como



contraposição a imagem da objetificação cultural. Por exemplo, Lobo (2013), relaciona a construção sensualística do filme à “invenção cinematográfica de um espaço hospitalário”, situando a análise de *Princesas* fundamentalmente a partir dos processos de admissão e da obsessão pela impermeabilização das fronteiras no contexto globalizatório, definindo o filme em aproximação ao “cinema social de estética intimista”, nesse caso, também o colocando cronologicamente como parte do processo de repolitização que o cinema espanhol passa, na virada do milênio. A mesma autora, em relação à temática migratória, pensa o filme como uma complexidade fabulatória que enseja “a transformação da hostilidade em hospitalidade”. A base argumentativa da análise de Lobo (2013), portanto, observa o paradigma do encontro, e a possibilidade insolúvel desse, como elemento processual de análises de significados que, depois de primeiramente suspensas, são regeneradas a partir do que a autora chama de uma “hospitalidade que supera a mera caridade” (2013). A autora entende, desse modo, *Princesas* como um filme que desenvolve uma estrutura narrativa de “chamamento a tolerância” e, sobretudo, “a hospitalidade entendida como primeiro ato de acolhida”. A autora, ainda, explora a imersão visual que o filme dispõe dentro do tratamento da imagem de “cine social” com uma estrutura que “busca o questionamento ético e o posicionamento favorável em relação ao encontro, a alteridade”. De certa forma, a crítica à proximidade com os primeiros filmes frontalmente abertos a temática migratória, dentro da cinematografia espanhola conjugada com propostas mais amplas e dirigidas a um público comercial, pois observa que o filme avança pouco em relação ao questionamento da profundidade do paradigma migrações vista como problema, hipótese que o presente artigo procura explorar.

Já Calatayud (2013), é favorável a uma interpretação da obra de Fernando Leon de Aranoa

dispondo-a a partir do cinema de sobrevivência “insurgente”, evocando assim a temática fílmica de *Princesas* em relação à contribuição importante de Ballesteros (2001) desenvolvida em ampla análise com a discussão sobre a “sexualidade feminina como espetáculo no cinema dos 1990”. Calatayud (2013) escreve sobre o cinema de Leon de Aranoa, ambientando-o em uma perspectiva que se estabelece basicamente em “colocar a câmera fora do campo da mirada hegemônica” e, desse modo, observa a temática da solidão, da pobreza, do sexualismo latino-americano e da emancipação migratória como elementos do que seria um “cinema comercial que passa a ser majoritário em sua perspectiva de retrato da cotidianidade”.

Em um viés anterior, preferindo a discussão sobre pertencimento e a temática da identidade nacional em relação aos “processos multiculturais” e a construção paradigmática das diferenças antes que propriamente o tensionamento hiper-sexualizante da construção dos estereótipos latino-americanos nos processos migratórios, o filme é lido por Corbalán (2009) ao apontar o papel prevalente em *Princesas* de trabalhar com as “reflexões sobre a representação do sujeito subalterno”. Utilizando-se de uma análise do estereótipo na formação das identidades nacionais, a autora situa o filme de Aranoa dentro da hipótese, que diz ser consolidada, de um provável “subgênero cinematográfico” com “características próprias”, que segundo Corbalán (2009) pode ser denominado “cinema de imigração”<sup>6</sup>. A análise crítica da autora corrobora com a perspectiva de que o cinema de Fernando Leon de Aranoa “projeta uma representação que converte em agentes ativos os sujeitos marginais da sociedade”, mas focali-

6 A autora aponta Ballesteros (2001) como uma das pioneiras a definir este gênero. Não obstante, o livro de Ballesteros, entendemos, não propriamente prerroga a formação do que seria um sub-gênero fácil, “cinema imigratório” entre diversas cinematografias a partir dos 1990, mas, ao contrário, prolonga a discussão sobre a problemática das formações dos gêneros desde o trabalho de Altman (2000).

za o elemento discursivo do sujeito pós-colonial pensando-o através da identificação negativa e da marca, muitas vezes indelével, da recepção 'não hospitalária' e interculturalmente interessada. A condição de estrangeiro é argumentativamente, explorada no final do texto de Corbalán (2009), e se torna, em nosso entender, mais interessante quando indaga sobre o filme como uma "alegoria da solidão e da alienação", sínteses das coexistências impedidas e assignadas em regime de oposição nas grandes cidades mundiais contemporâneas. Contudo, a autora explora de modo apenas secundário a questão da solidariedade feminina transnacional e a construção do estereótipo racialista subjacente às mulheres caribenhas, elemento que consideramos central na observância da tríade laboral mencionada por Nash (2005), "penosos, perigosos e precários", sobre a qual comentamos no início do artigo. Apoiando-se em Balibar (1991), Bhabha (1994) e Shoat e Stam (1994), Corbalán (2009) opta por pensar o filme como crítica ao tratamento multiculturalista e se estabelece, situação que o presente artigo procura levar mais adiante, na destacada ambivalência da mensagem recepcionista.

Por outro lado, outro artigo antecedente sobre o filme que se correlaciona mais detidamente sobre o que pretendemos explorar em nosso trabalho, é a contribuição significativa de Carty (2009), que faz uma leitura dos personagens latino-americanos através do empoderamento

feminino e da perspectiva da coexistência aberta pelo regime progressivo da compreensão da alteridade. Nesse sentido, o trabalho de Carty (2009) evoca uma discussão significativa sobre a representação da mulher imigrante como prostituta no cinema contemporâneo, elemento central de nosso interesse enquanto análise estrutural daquilo que propomos como a objetificação das identidades hipersensualizadas no estereótipo migratório. Os processos sociológicos da feminização das migrações mundiais contemporâneas são discutidos pela autora ao pensar o tratamento sinedóquico associados às mulheres imigrantes, e o debate sobre os fluxos femininos ocupa centralmente a discussão a partir de contribuições antecedentes (Argore, 2003; Gordillo, 2007), trazidas oportunamente por Carty (2009).

De forma símile, tanto Pérez (2010) quanto anteriormente Elena (2005), engedram discussões que buscamos potencialmente também poder suscitar, ao debruçar-se sobre a noção de alteridade subalterna no cinema espanhol a partir da análise dos fluxos latino-americanos femininos. O presente artigo, portanto, situa-se dentro do escopo de análise da intersecção cinema, migrações e tratamento tópico feminino latino-americano, buscando contribuir nessas redes de discussões já caras e, não obstante, tão abundantes como necessárias, no campo do cinema e da focalização sexista associada as representação das figuras femininas latino-americanas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BALLESTEROS, Isolina. *Cine (Ins)urgente: Textos Fílmicos y Contextos Culturales de la España Postfranquista*. Madrid: Fundamentos, 2001.

BALIBAR, Étienne. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. London: Verso, 1991.

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

\_\_\_\_\_. *Discurso Periodístico y Procesos Migratorios*. San Sebastian:

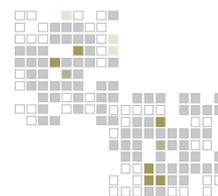
Gak@a, 2007.

BHABHA, Hommi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

CALATAYUD, Elvira. "Crisis y Retrato Social en el Cine Español Contemporáneo: Estudio de Caso de Fernando León de Aranoa", IN: *Revista Faro*, 18, vol. 1, 61-76, 2013.

CANCLINI, Nestor García. *Diferentes, Desiguais, Desconectados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

CARTY, Gabrielle. "La Mujer Inmigrante Indefensa: Princesas, de



- Lejos de su Reino”, IN: *Iberoamericana*, IX, 34, pp.127-135, 2009.
- CHECA Y OLMOS. *Las Migraciones en el Mundo: Desafíos y Esperanzas*. Barcelona: Icaria, 2008.
- CORBALÁN, Ana. “Redefinición de la Identidad Nacional en *Princesas: Una Mirada Paradójica a la Inmigración*”, IN: *V Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Humanidades*. Sevilla, 2009.
- COWIE, Elizabeth. *Representation the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. University of Minnesota Press, 1996.
- DE LUCAS, Javier. *Movimientos de Población: Migración y Acción Humanitaria*. Barcelona: Icaria, 2003.
- ELENA, Alberto. “Latinoamericanos en el Cine Español: Los Nuevos Flujos migratorios”, IN: *Secuencias*, 22, pp.107-133, 2005.
- EISENBRUCH, M. The Mental Health of Refugee Children and their Cultural Development. *International Migration Review*. 22: 282-300, 1988.
- EZRA, Elisabeth. *Cinema: The Film Reader*. Taylor & Francis, 2005.
- GORDILLO, Inmaculada. “El Diálogo Intercultural en el Cine Español Contemporáneo: Entre Estereotipo y Etnocentrismo”, IN: *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 4, pp.207-222, 2007.
- GREVEN, David. *Representation of Femininity in American Genre Cinema: The Woman’s Film, Film Noir, and Modern Horror*. Palgrave Macmillan, 2013.
- GUIBERNAU, Montserrat; REX, John (eds.). *The Ethnicity Reader: Nationalism, Multiculturalism and Migration*. Maldon, 2005.
- KYMLICKA, Will. *Ciudadanía Multicultural*. Barcelona: Paidós, 1996.
- LOBO, Olga. “*Princesas* de Fernando Leon de Aranoa (2005) o la Invención Cinematográfica de un Espacio Hospitalario”, IN: *ILCEA*, 18, 2-21, 2013.
- LOPES, L. “Gravidez em Contexto de Seropositividade num Grupo de Migrantes da Região de Lisboa”. IN: RAMOS, N. (org.). *Saúde, Migração e Interculturalidade: Perspectivas Teóricas e Práticas*. João Pessoa: UFPB, 2008.
- LYNES, Krista. *Prismatic Media, Transnational Circuits: Feminism in a Globalized Present*. Toronto: Palgrave Macmillan, 2013.
- MARKS, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema*. Londres: Duke University Press, 2000.
- MASSEY, Douglas. *Worlds in Motion, Understanding Migration at the End of the Millenium*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- MATEOS, Natalia Ribas. *Una Invitación a la Sociología de las Migraciones*. Barcelona: Bellaterra, 2004.
- McCABE, Janet. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. Columbia University Press, 2012.
- MCDougALL, David-Taylor. *Transcultural Cinema*. Princeton University Press, 1998.
- MONTERDE, José Enrique. *El Sueño de Europa: Cine y Migraciones desde el Sur*. Andalucía: Junta de Andalucía, 2008.
- NACIFY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- NAIR, S. Y Vendrán... *Las Migraciones en Tiempos Hostiles*. Barcelona: Bronce, 2007.
- NASH, Mary. *Inmigrantes en Nuestro Espejo: Inmigración y Discurso Periodístico en la Prensa Española*. Barcelona: Icaria Antrazyt, 2005.
- NASH, Mary e MARRE, Diana. *El Desafío de la Diferencia: Representaciones Culturales e Identidades de Genero, Raza y Clase*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2003.
- NEWMAN, Kathleen. “Notes on Transnational Film Theory: Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism”, IN: DUROVICOVA, N e NEWMAN, K. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. NY: Routledge, 2010.
- PÉREZ, Javier. “El Cine Español Viste a la Otridad Femenina Caribeña: *Princesas* y la Idea de la Ética de Solidaridad Transnacional”, IN: DÍAZ ZAMBRANA (org.). *Cinema Paradiso: Representaciones e Imágenes Audiovisuales en el Caribe Hispano*. San Juan: Isla Negra, 2010.
- PETRO, Patrice. *Aftershocks of the New: Feminism and Film History*. Rutgers University Press, 2001.
- PORTES, Alejandro. “Convergências Teóricas e dados Empírico no Estudo do Transnacionalismo Imigrante”, IN: *Revista Crítica de Ciências Sociais* (69), 2004.
- \_\_\_\_\_. “Immigration Theory for a New Century: Some Problems and Opportunities”. *Journal of Political Economy*, 70: 83-93, 2010.
- RAMOS, N. (org.). “Migração, Aculturação, Stresse e Saúde: Perspectivas de investigação e de Intervenção”. *Psychologica*. 41, 329-350, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Saúde, Migração e Interculturalidade: Perspectivas Teóricas e Práticas*. João Pessoa: UFPB, 2008.
- SANTAOLALLA, Isabel. *Los Otros: Etnicidad y “raza” en el Cine Español Contemporáneo*. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2005.
- SASSEN, Saskia. *Sociologia da Globalização*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Guests and Aliens*. NY: The New Press, 2013.
- SHOAT, Ella e STAM, Robert. *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación*. Madrid: Paidós, 1994.
- STOLCKE, Verena. *Identidades Ambivalentes en America Latina*. Pujol e Amado, 1995.
- VAN LIEW, Maria e SUÁREZ, José Carlos. *Fotogramas para la Muticulturalidad: Migraciones y Alteridad en el Cine Español Contemporáneo*. Valencia: CineDerecho, 2012.
- WIEVIORKA, M. *La Différence: Identités Culturelles, Enjeux, Débats et Politiques*. Paris: Éditions de l’Aube, 2005.
- ZAPATA-BARRERO, Ricard. “El Análisis del Discurso como Indicador del Proceso de Multiculturalidad: Programa de Investigación”, IN: CHECA Y OLMOS, Francisco. *La Inmigración Sale a la Calle: Comunicación y Discursos Políticos sobre el Fenómeno Migratorio*. Barcelona: Icaria, 2008.