



Viagens, passagens, errâncias: notas  
sobre certo cinema latino-americano  
na virada do século XXI<sup>1</sup>

*Alessandra Brandão<sup>2</sup>*

---

1. Parte das discussões deste artigo resultam de minha tese de doutorado, intitulada *Lands in transit: imag(in)ing (im)mobility in contemporary Latin American cinema* (BRANDÃO, 2009), traduzida, resumida e revisada.

2. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Centre for World Cinemas da Universidade de Leeds, Inglaterra. E-mail: [alessandra.b73@gmail.com](mailto:alessandra.b73@gmail.com)



## Resumo

Este artigo busca mapear narrativas de viagem e as políticas do deslocamento que aparecem de forma significativa no cinema latino-americano na passagem do século XX para o século XXI. Parte-se de uma perspectiva de que muitos dos filmes desse contexto parecem responder a um impulso transnacional corrente e oferecem uma possibilidade crítica para questões relacionadas ao trânsito, à mobilidade humana e às suas implicações políticas. São filmes que problematizam justamente o que está em jogo no trânsito: as formas políticas e estéticas que afloram de suas narrativas de deslocamento; as negociações que surgem dessas passagens; e o modo com que convidam ao afeto e tensionam os limiares, as fronteiras. As implicações políticas são múltiplas e ensejam reconfigurações de noções como casa, nomadismo e pertencimento, além de uma mirada que escapa às reduções paralisantes e homogeneizadoras das identidades, para buscar o lastro das singularidades que lampejam nas viagens do cinema latino-americano recente. Na trajetória nômade desses filmes, a força desterritorializadora do cinema constrói afiliações e oferece um espaço de imaginação para uma cartografia da América Latina que se expande em des/reterritorializações, nas quais o que se partilha é, justamente, uma heterogeneidade irreduzível que emana da força mesma de suas singularidades.

## Palavras-chave

cinema latino-americano, viagem, passagem, século XXI



## Abstract

This article aims at mapping out narratives of traveling and the politics of displacement that have emerged in Latin American cinema since the passage from the 20th to the 21st century. Many of the films in this context seem to respond to a current transnational impulse, and they seem to offer a critical position for questions related to transit, human mobility, and their political implications. These films question what is at stake in transit: the political and aesthetic forms that stem from their narratives of displacement; the negotiations that originate from the passages; and the way they invite to affect and put a pressure on borders and frontiers. The political implications are manifold and demand the reconfigurations of the notions of home, nomadism and belonging and a escape from paralyzing and homogenizing reductions of identity in order to trace the singularities that glimmer in the journeys of recent Latin American cinema. In the nomadic trajectory of these films, cinema's deterritorializing force constructs affiliations and offers a space of imagination for a cartography of Latin America that is expanded in re/deterritorializations where what is shared is an irreducible heterogeneity that emanates from the very force of these singularities.

## Keywords

Latin American cinema, journey, passages, 21st Century



A passagem do século XX para o século XXI, no cinema, é marcada, de um modo geral, por um contexto intenso de fluxos e atravessamentos no qual personagens errantes desenham cartografias nômade em narrativas que fazem borrar horizontes, limites e fronteiras. A movência, o deslocamento, as viagens aparecem com recorrência nesse cinema permeado de inquietação e dispersão. Um cinema que parece querer dar conta desse cenário contemporâneo de intensa mobilidade e que enseja um estado permanente de passagem e trânsito, sempre a modular novas subjetividades e novas formas de afiliação e de afeto. Esse é o contexto que informa uma miríade de filmes de diversas partes do mundo, com maior intensidade entre os anos 1990 e a primeira década do novo século, quando a América Latina também assumiu, de forma significativa, as questões relacionadas a viagens, fluxos e travessias em suas narrativas cinematográficas.

Podemos dizer que o trânsito que esses filmes produzem procura responder, ainda que com base em singularidades e aspectos culturais específicos dos espaços latino-americanos, a uma certa (des)ordem mundial atual em que bens e pessoas, fluxos de ordem material e imaterial circulam – e muitas vezes são levados a circular – com a força dinâmica do capital transnacional. Sob a lógica errática e (i)mobilizadora do capitalismo contemporâneo – pois sabemos que o capital também opera em chave paralisante –, chama a nossa atenção esse cinema povoado de sujeitos que erram e se (des)encontram, em filmes que nos *co-movem* e explodem em imagens des/reterritorializadas. Assim, importa pensar politicamente o trânsito que tais filmes engendram e, ainda, de que maneira, na (des)ordem dessa “nova era nomádica” – como sugere Paul Virilio (VIRILIO; LOTRINGER, 2002: 71) –, a ideia de (i) mobilidade e a noção de passagem se configuram nas imagens e vidas errantes que se esparramam pelas telas latino-americanas contemporâneas.



Na América Latina, como já apontado, desde o final da década 1990 diversos filmes têm aderido a essa dinâmica, que parece embalada, entre outras coisas, pela necessidade de um olhar atento para seus próprios rumos e para as formas de vida que vão se espalhando nos fluxos que resvalam no mundo atual. Filmes como *Viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, Uruguai/Argentina, 2003), *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, Brasil, 2004), *Diários de motocicleta* (Walter Salles, Argentina, EUA, Chile e outros, 2004), *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, Brasil, 2005), *El camino de San Diego* (Carlos Sorín, Argentina, 2006) e *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, Brasil, 2006) são apenas alguns exemplos dessa ênfase contemporânea na viagem e em outras formas de deslocamento que têm inquietado, de maneira recorrente, as narrativas do cinema latino-americano recente.

Longe de sugerir que os filmes aqui citados constroem uma referência representativa fixa em relação à chegada do novo milênio, ou que constituem, de algum modo, um sentido metonímico em relação ao cinema do período, o que buscamos extrair de suas narrativas é a marca de errância, o traço de passagem e deslocamento que carregam, ao mesmo tempo em que criam espaços de imaginação de novas formas de subjetividade e, sobretudo, de singularidades. São filmes que politizam justamente o que está em jogo no trânsito: as formas políticas e estéticas que afloram de suas narrativas de deslocamento, as negociações que surgem dessas passagens e o modo com que convidam ao afeto e tensionam os limiares, as fronteiras, fazendo pensar as comunidades sob um prisma de mobilidade e imobilidade, de contaminações e enfrentamentos, embalado por fluxos e trajetórias líquidas. São filmes que nos *co-movem* nesse mundo que se move em direções e sentidos diversos e que ora se choca com o imóvel (e por ele se deixa atravessar), ora o repele nos (des) encontros (carregando-o com força veloz para longe). Um mundo, portanto, riscado, pontuado por nós e linhas de fuga que se tocam e se atravessam sem limites. Um mundo que o cinema partilha e faz explodir “com a dinamite dos



seus décimos de segundos, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância” (BENJAMIN, 1985: 189).

Ao olhar essas produções recentes sob um mesmo viés, no entanto, buscamos uma perspectiva transnacional, sem, contudo, intentar reduzir o continente a um todo homogêneo. O que se propõe é pensar como o cinema ajuda na imaginação de uma América Latina inserida em um contexto de apagamentos de fronteiras e de modos de pertencer que fazem dilatar e dissolver a própria noção de pertencimento. Longe de programas preestabelecidos, o cinema contemporâneo parece desenhar uma cartografia da América Latina como uma comunidade imaginada que se expande em des/reterritorializações, onde o que se partilha é, justamente, uma heterogeneidade irreduzível que explode na força mesma de suas singularidades. Nesse sentido, parece-nos fértil e politicamente produtivo pensar a noção de comunidade, da maneira como tem sido imaginada no cinema recente, não por meio de identidades ou mônadas, mas de singularidades, da presença do “ser qualquer”, como pensado por Giorgio Agamben em seu *A comunidade que vem* (1993).

O “ser qualquer” – diferentemente do “qualquer um”, que guarda sinais de pertencimento a um conjunto ou classe em comum – é o “ser tal qual é”, que não se define por uma identidade, mas como uma “singularidade qualquer”. Para Agamben (1993: 11), “a singularidade [qualquer] liberta-se assim do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o caráter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal”.

Pode-se dizer, pois, que o que se partilha pela via das imagens do cinema não é exatamente um mesmo comum, mas singularidades de um mesmo sensível. Sob essa lógica, o que nos interessa é mapear a força das singularidades, realçadas pelo devir, que percorrem as telas latino-americanas; e perceber, desse modo, a possibilidade de um comum sensível que se partilha na forma de imagem, na medida em que a própria imagem pode ser entendida como o “lugar



do sensível” (COCCIA, 2010). Assim, as linhas de força desse cinema recente promovem afiliações que se estendem ao longo – e para além – do continente, reconfigurando-o, pelo trabalho de imaginação desterritorializada que o cinema enseja, como uma comunidade *co-movente* que se reconstrói a todo instante.

### Breve passeio pelas viagens latino-americanas nos anos 1990 e em diálogo com o presente<sup>3</sup>

As viagens do cinema latino-americano na primeira metade dos anos 1990 parecem impulsionadas por um desejo revisionista que se dá no movimento para fora dos espaços nacionais, em filmes como *El viaje* (1992), de Fernando Solanas, *Amigomío* (1994), de Alcides Chiesa e Jeanine Meerapfel e *Terra estrangeira* (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas, para citar alguns exemplos. No Brasil, uma outra vertente revisionista da viagem na última década do século é o retorno ao sertão, sendo *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, um expoente com grande sucesso comercial (dentro e fora do país), como veremos mais adiante.

Em *Amigomío*, o que motiva a viagem pelo continente – desde a Argentina até a Venezuela – é o exílio, a busca por asilo político durante o período da ditadura no país de origem. Carlos, de descendência alemã, viaja com o filho, chamado de Amigomío, um garoto de oito anos que guarda traços indígenas, como os de sua mãe, militante desaparecida pouco antes de o pai tomar a decisão de partir.<sup>4</sup> As diferenças já evidentes nos traços étnicos distintos de pai e filho

---

3. Por questões de espaço, e mesmo pelo recorte panorâmico do artigo, não há aqui nenhuma intenção de exaurir esta ou aquela cinematografia, mas mapear algumas obras do período, correndo o risco, certamente, de deixar de fora outras também significativas para as questões aqui discutidas. Além disso, o artigo pretende se furta a totalizações ou hierarquização dos filmes apresentados em relação aos não mencionados ou analisados.

4. Há uma certa ressonância histórica na condição de partida de Carlos, já que seus pais vieram da Alemanha por ocasião da Segunda Guerra Mundial, também por temer perseguição.



são exploradas na viagem na relação que ambos estabelecem com o espaço latino-americano e com as figuras humanas que encontram. Por um lado, Carlos recusa-se a “sair de casa”, deixar o lugar seguro de seu mundo privilegiado como branco de classe média bonaerense. Na obviedade do discurso permeado de conflitos identitários que o filme constrói, Amigomío funciona como uma espécie de mediador entre o mundo fechado de seu pai e todo o espaço da diferença que se abre na paisagem latino-americana que percorrem.

A viagem que o filme acompanha torna-se, toda ela, uma intensa “zona de contato”, para lembrar o termo cunhado por Mary Louise Pratt (1999). Se tomarmos essas posições estáticas de diferença em chave alegórica, pai e filho denotam as forças heterogêneas do continente, já antecipadas no binômio colonizador/colonizado, sendo que o “hibridismo” de Amigomío parece querer “dar conta” ou “resolver” a questão da diferença de maneira anódina. É de maneira programática, quase didática, que o filme passeia por essas questões relacionadas ao exílio. Por um lado, a dificuldade de sair de casa e encontrar um outro; por outro, passada a experiência da viagem em si, surgem os conflitos relacionados ao retorno, após o fim da ditadura. No longo período em que os dois permanecem em terras estrangeiras, onde as vidas são reformuladas por meio de novas afiliações, voltar para casa revela a “fratura incurável” do exílio, para lembrar a expressão de Edward Said (2001: 46). O filme encerra-se, assim, com a exposição dessa fratura identitária – que, conseqüentemente, também desestabiliza a noção de casa –, como um corolário da ditadura, um legado que o exílio imprimiu em nossa memória/história como perda e dissolução.

Passado em tempo diegético contemporâneo ao lançamento do filme, El viaje vai empreender uma força crítica vital em relação às políticas neoliberais do início dos anos 1990 na América Latina. A viagem do jovem Martín, que parte da Patagônia e atravessa a América Latina em busca de seu pai, é permeada de sentido alegórico. Nesse filme, Solanas oferece um olhar cartográfico sobre a América Latina, que diseca o continente – com certa





tinta de realismo mágico –, mapeando uma viagem dialética de história e memória, passado e presente através das “veias abertas da América Latina”.<sup>5</sup>

No filme, o continente é construído simbolicamente como *pater/patris*, uma vez que a viagem de Martín em busca do pai também pode ser entendida, a partir de um sentimento de perda de identidade, como uma busca por um paraíso perdido, uma pátria comum, como em uma revisão da história e da utopia de um passado não muito distante. Nesse sentido, *El viaje* revela uma certa melancolia com relação ao fracasso do projeto socialista de outrora no continente. A imagem do navio encalhado no mar quase parado, sem vida, com que Martín se depara parece guardar essa memória doída, desintegrada, de uma “América inconclusa”, exatamente como o nome (carregado de alegoria) do caminhoneiro que percorre todo o continente e vai encontrando Martín em diversos momentos de sua jornada: Américo Inconcluso.

A viagem de Martín torna-se sua iniciação, como em um *Bildungsroman*, e o que ele apreende de sua busca, de sua passagem, é que só se pode ter acesso a partes fragmentadas de *pater* e *patris*, moduladas na experiência contínua da viagem e na intrincada trama das culturas/identidades que escorrem e se esparramam no trajeto. É a jornada pelo continente que explicita a impossibilidade de uma unidade. Ao final do filme, Martín reconhece que não pode discernir se sua aventura aconteceu de fato ou se foi um sonho, por isso declara não mais procurar por seu pai, já que, conclui, o foi encontrando ao longo do caminho. A sensação de perda de identidade, epitomada, no filme, pela ausência do pai, rearticula-se no decorrer da trajetória, quando a “terra do pai” só parece recuperável na própria experiência líquida da viagem (ou do sonho), e não materializada ou localizada na vontade monádica de alcançar uma identidade.

A viagem de Martín e Amigomío, que atravessam a América Latina livremente como se não houvesse fronteiras entre os países, parece querer

---

5. Empresto aqui a metáfora de Eduardo Galeano, no livro *As veias abertas da América Latina*, de 1970.



abraçar o continente, tentar apreendê-lo como uma só comunidade de *hermanos*, ainda que as fraturas dessa comunidade sejam expostas ao longo do caminho. Essa será a tônica adotada, já no século XXI, por Walter Salles, em *Diários de motocicleta*. No início da aventura do jovem Ernesto (Che) Guevara e seu amigo, Alfredo, um plano subjetivo da estrada que irão percorrer aponta para esse destino totalizador do filme, endossado pela voz *over* de Ernesto, em carta para a mãe, que diz: “À nossa frente, se estende toda a América Latina”.<sup>6</sup> Uma promessa que expressa tanto um futuro incerto, dado no horizonte da estrada que não aponta pra nada além da própria estrada, quanto uma aposta na (re) descoberta, na aventura, alinhada à perspectiva do gênero *road movie*<sup>7</sup> que o filme vai assumir. Mais adiante, na colônia de leprosos que visitam no Peru, Ernesto declara que “a divisão da América em nacionalidades vagas e ilusórias é totalmente fictícia. Constituímos uma só raça mestiça, desde o México até o estreito de Magalhães”. Por conseguinte, o filme esboça uma visão romântica, idealizada, da América Latina, que parece ir se revelando à medida que a trajetória dos personagens desbrava o interior do continente. Paradoxalmente, essa noção de “todo” que parece se construir com o filme vai se desintegrando quanto mais fundo os personagens penetram nos sulcos de pobreza e miséria da América Latina. O que esse movimento para dentro sinaliza é a perspectiva essencialista do filme, como se fosse necessário – e possível – encontrar a identidade, a essência de um povo; como se fosse mesmo possível construir um todo sem produzir a exclusão, a diferença, as partes.<sup>8</sup>

---

6. As referências à fala dos personagens são retiradas da legenda em português do filme em DVD, distribuído pela Disney.

7. Nota-se que o filme ressoa, por exemplo, a aventura de *Easy rider* (1969) e sua viagem de (re) descoberta da “América”, empreendida por dois amigos que percorrem estradas estadunidenses dirigindo motocicletas (guardadas as diferenças entre suas Harley Davidson e a condição precária da “Poderosa” dirigida por Ernesto e Alfredo).

8. No capítulo “What is a people?”, de seu *Means without end: notes on politics*, Agamben (2000) discorre sobre essa impossibilidade de se pensar a noção de povo como um “todo”, uma vez que o próprio conceito é atravessado por uma fratura biopolítica.



No filme anterior de Salles, *Terra estrangeira*, codirigido por Daniela Thomas, a viagem para fora do espaço nacional promove justamente um olhar para dentro, mas que se oferece sob uma lógica menos essencialista, ainda que carregada de nostalgia, e já permeada de sentidos de des/reterritorialização. Imbuído de um sentimento nostálgico de nação, e marcado pela sensação de perda de identidade, o filme acompanha a trajetória de jovens brasileiros, Paco e Alex, na condição de imigrantes ilegais em Portugal. Lançado em 1996, na infância do que se convencionou chamar de Retomada do Cinema Brasileiro, o filme que Salles e Thomas constroem é situado diegeticamente no início da década de 1990, período de amargo desencantamento da nação diante das medidas econômicas tomadas pelo recém-eleito presidente, Fernando Collor de Melo. É esse desencantamento que atravessa *Terra estrangeira* e aponta para a busca de uma saída que já não parece possível no território nacional.

O exílio já não é motivado por perseguições políticas, como no anterior período de ditadura militar, mas por uma paradoxal (i)mobilidade social e econômica, que impulsiona os jovens brasileiros para o mercado de trabalho no exterior ao mesmo tempo em que os imobiliza na incapacidade do sucesso profissional ou de um retorno promissor.<sup>9</sup> O mar que o filme nos mostra é português. Visto do lado de lá, de uma perspectiva desterritorializada, ele encerra um horizonte sem saída, uma espécie de reverso da utopia anteriormente ensejada pelo ponto de vista brasileiro em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e já mesmo revisitada pelo diretor em sua verve antiutópica, em *Terra em transe* (1967).<sup>10</sup> Em *Terra estrangeira*, não se pode nem mesmo enxergar o Brasil no horizonte. Não se chega a terras

---

9. A partir da década de 1980, o que passa a motivar o fluxo brasileiro para terras estrangeiras são as promessas do capitalismo transnacional disseminadas por fluxos midiáticos cada vez mais intensos, e que aceleram os processos de globalização no mundo contemporâneo.

10. Lucia Nagib (2006: 39) nos lembra que a matriz antiutópica desse mar já se encontra em *Soy Cuba*, do diretor russo Mihail Kalatozov. Filmado em Cuba, em 1963, o filme apenas foi lançado comercialmente anos depois.



brasileiras porque todo o filme se anuncia como uma promessa que encalhou assim como o velho navio que não se pode tomar de volta e que se desintegra lentamente no vai e vem das águas portuguesas. Da mesma forma, em *El viaje*, o navio encalhado sugere paralisia, uma imobilidade aguda que parece cravada na própria noção de (perda de) identidade, na estase do fluxo.

É importante notar como a presença da ideia de “terra” se ressignifica no filme de Salles e Thomas. Se nos títulos de Rocha – mais adiante o diretor o repetirá em seu *A idade da terra* (1980) – a terra é marcada por fortes relações com a territorialidade pela força da resistência, *Terra estrangeira* aponta para uma melancólica abertura para o exterior. Aqui, percebemos uma noção de estrangeiro e de exterior que não elide o próprio, o interior, o nacional. Cabe, antes, pensar o exterior, como faz Agamben, no sentido de “passagem” que o termo carrega em outras línguas: “à porta”, em latim; “na soleira”, em grego. Como conclui o autor, “o exterior não é um outro espaço situado para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso [...]. A soleira [...] é a experiência do próprio limite, o ser-dentro de um exterior” (AGAMBEN, 1993: 54). A terra estrangeira, portanto, confunde os interstícios do dentro e do fora, expande os limites do lugar para as possibilidade dos espaços e dos deslizamentos de des/reterritorialização.

Lançado em 2001, o filme *En la puta vida*, de Beatriz Flores Silva, aborda a relação entre o deslocamento espacial e as (re)negociações da experiência no exterior, mas com ênfase nas questões de gênero e sexualidade. Como sugere o título em castelhano, trata-se da vida dura de prostitutas que, no filme, escorrem nas malhas do fluxo transnacional, traficadas da América Latina para a Europa – no caso específico, Barcelona. Ludibriada pelo namorado a tentar a vida na Espanha, a uruguaia Elisa tem o passaporte confiscado por ele ao chegar em terras espanholas e é obrigada a trabalhar como prostituta nas ruas de Barcelona. Na experiência desiludida de Elisa, atravessar o oceano configura sua (i)mobilidade em terras estrangeiras e Barcelona revela-se um



espaço de sobrevida, de *vida-puta*, des/reterritorializada na cacofonia das vozes que transitam pelas ruas. Seu espanhol com sotaque argentino (embora o filme seja uruguaio, a atriz que vive Elisa, Mariana Santágelo, é argentina) soma-se ao sotaque de diversas nuances das prostitutas locais e estrangeiras e ao português (e mesmo portunhol) das travestis brasileiras. Os espaços da língua reverberam os espaços dos corpos, das sexualidades e das reservas de mercado.

Desse modo, o filme coloca-se criticamente em relação ao tráfico de mulheres latino-americanas para a Europa, mas também vaticina que a *vida-puta* não se restringe ao corpo feminino. No enfretamento diário nas ruas povoadas por prostitutas de várias nacionalidades, onde o sexo é mercadoria fresca e o comércio é vasto, Elisa passa a disputar território com as travestis brasileiras, que se agrupam, se aliam em gangues para melhor garantir sua fatia de sobrevida. A *vida-puta*, afinal, não é prerrogativa de um só corpo, mas dos vários corpos, independentemente do gênero e da sexualidade, que são subsumidos aos processos do capital. Imbricada nas forças transnacionais que atravessam o filme, portanto, a narrativa constrói uma relação entre o estado desterritorializado das personagens e sua necessidade de reterritorialização que se dá na política dos corpos. Na viagem de Elisa, para além das negociações culturais, existem as fronteiras de gênero e sexualidade. Sua relação com os brasileiros se oferece num outro espaço que não o latino-americano e em uma circunstância desterritorializada em que impera justamente a disputa por um território de performance de sexualidade nas franjas do capitalismo.

Outro filme que aborda a questão da imigração ilegal e a sobrevida no submundo de uma terra estrangeira é *Dois perdidos numa noite suja* (José Jofilly, 2003), segunda adaptação cinematográfica da peça de Plínio Marcos, escrita em 1966 e adaptada pela primeira vez em 1971. Na nova versão para o cinema, a história é “atualizada” ou ressignificada no contexto contemporâneo do fluxo massivo de imigração ilegal latino-americana em território estadunidense. Assim, os conflitos dos personagens centrais Tonho e Paco se deslocam do contexto



político da contracultura e da cultura marginal urbana no Brasil dos anos 1960 para retratar a violência urbana em Nova York, sob uma ótica transnacional.

Assim como *Terra estrangeira*, o final de *Dois perdidos numa noite suja* remete ao fim da promessa: Tonho decide ir embora e deixa Paco para trás. Não há futuro certo em sua caminhada pela ponte do Brooklyn, assim como não há promessa no olhar perdido de Paco ao perambular sem rumo pela Times Square. Paco e Tonho somam-se, sem destino certo, aos milhares de outros brasileiros cujas trajetórias de deslocamento evidenciam a vazadura das fronteiras, “feridas abertas” – como declara Gloria Anzaldúa em seu *Bordelands/La Frontera* (2007) – por onde escoa a força nômade que se impõe como resistência. O que sobra dessa dispersão tão difusa dos corpos em trânsito é o vazio que se coloca entre o aqui e o lá, no entrelugar do antes e do depois, do local e do global, da mobilidade e da imobilidade.

### Passagens de *road movie* em estradas latino-americanas

Uma das inclinações do cinema latino-americano nos últimos 15 anos diz respeito a negociações com o gênero *road movie*, revisitado e reinventado com cores locais, na dinâmica do trânsito e dos atravessamentos, prerrogativas da perspectiva transnacional. Essa vertente das narrativas de deslocamento do cinema latino-americano pode ser lida em vários exemplos e a partir das mais variadas formas de reinvenção do gênero em filmes como *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón, *Histórias mínimas* (2002), de Carlos Sorín, *El viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova, *Família rodante* (2004), de Pablo Trapero, *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *Árido movie* (2005), de Lírio Ferreira. Embora não seja do escopo deste artigo empreender uma leitura dos filmes encerrada na noção de gênero, importa reconhecer os diálogos e as contaminações que o contexto das produções contemporâneas estabelece com outras cinematografias. No



caso específico das viagens e dos deslocamentos de nosso cinema recente, é no filme de estrada<sup>11</sup> – ou *road movie* – que se percebem os entroncamentos, as linhas que se cruzam e se bifurcam no caminho.

Ainda que a ideia de mobilidade não seja um traço novo, como sabemos, o que parece se destacar nas produções latino-americanas, no limiar entre o século XX e a primeira década do século XXI, é uma pulsão de errância, um impulso de viagem que já não parece marcado por trajetórias teleológicas, como convencionou-se pensar a viagem na América Latina com os chamados Cinemas Novos de meados do século XX. A alegórica viagem para o mar que Glauber Rocha promove em *Deus e o diabo no terra do sol*, por exemplo, carrega-se de força política anti-imperialista, em uma chave diferente da provocação política de que se imbui *Y tu mamá también* na viagem que empreende para uma praia do litoral mexicano no Pacífico. Neste filme, a viagem para o mar se dá sob uma outra lógica estética e narrativa que dialoga com as convenções do gênero *road movie* estadunidense, ainda que sem descurar de um olhar penetrante sobre as fissuras socioeconômicas específicas do contexto mexicano na virada do século XXI. Aqui, a chegada ao mar não parece guardar uma força totalizante, revolucionária e coletiva. Antes, o que o filme promove é um jogo de atravessamentos que faz turvar as fronteiras entre o público e o privado, a mobilidade e a imobilidade, a estrada e

---

11. Tomamos o filme de estrada, aqui, não apenas em sua gênese como *road movie*, surgida no contexto específico da contracultura nos Estados Unidos, mas em toda a espessura de suas transformações, articulações e reapropriações ao longo da história do cinema no mundo – inclusive nos Estados Unidos. Desde as releituras empreendidas por Wim Wenders (*No decurso do tempo e Paris, Texas*, por exemplo), passando pela investida paródica de Jean-Luc Godard (*Weekend à francesa*), pelas atualizações de gênero e queer (como em *Thelma e Louise e Priscilla, a Rainha do Deserto*, por exemplo) e indígenas (*Smoke signals*), até a estrada ocre, riscada de real, de Abbas Kiarostami ou de Samira Makhmalbaf, só para citar alguns exemplos. Podemos dizer, pois, que o filme de estrada, assim como a própria noção de viagem, caracteriza-se como um mapa infinito de possibilidades, de rotas que se alteram e se potencializam na medida mesma em que as estradas se multiplicam e (des)orientam o percurso, abrindo para novos caminhos, novas trajetórias que chegam e partem sem fim, para destinos nem sempre antecipados na partida.



a margem, o nacional e o transnacional, chamando a atenção justamente para suas correlações e contaminações, que problematizam mais do que resolvem o impulso da viagem e seu destino final, a praia La Boca del Cielo.<sup>12</sup>

De fato, o filme de Cuarón oferece uma perspectiva crítica do contexto político e social do México, mesmo que encoberta pela linha narrativa particular que fala sobre dois adolescentes ávidos por sexo com uma mulher casada e com quem viajam para uma praia paradisíaca da costa do Pacífico. A proposta do filme parece enfatizar mais a noção de passagem do que necessariamente de chegada, pois, mesmo quando chegam à praia, os personagens permanecem em constante estado de alteração, seja na relação com os habitantes locais – a família de Chuy, o pescador, por exemplo –, seja na relação entre eles mesmos – a intimidade com Luísa, a tensão homoerótica entre os dois amigos.

Essa ideia de passagem que o filme traz é estabelecida na viagem mesma, que vai transformando não só a paisagem que o filme recorta no trajeto dos personagens – e interação deles com essa paisagem –, mas também o fim da adolescência dos dois personagens centrais, Tenoch e Julio, diante da companhia de Luísa, a espanhola que os acompanha. Para Luísa, a passagem também se dá pelo fim do casamento com o primo de Tenoch, ao mesmo tempo em que precisa aceitar a morte que se aproxima em decorrência do câncer recém-descoberto. A viagem de Julio e Tenoch é também a passagem para a vida adulta, que requer, no filme, além da iniciação sexual, um contato mais direto com o panorama social de contradições e desigualdades do México na entrada do novo milênio. Assim, as imagens da viagem, da estrada percorrida pelos três

---

12. O filme, inclusive, não termina na praia. Em uma espécie de epílogo, vemos os dois jovens, Julio e Tenoch, se reencontrarem, algum tempo após a experiência em La Boca del Cielo, já na Cidade do México, onde conversam, de maneira desconfortável, como dois estranhos. Na praia, a forte amizade que os unia mostrara a tônica gay de sua relação, mas os dois, passada a experiência de uma noite de sexo em que estavam bêbados, voltaram para a cidade e separam-se sem resolver esse impulso sexual que a viagem revelara. As vidas seguem rumos diferentes, cada um na faculdade que era esperada por suas famílias, a despeito do que viveram, sonharam e realizaram na viagem a La Boca del Cielo.





personagens, vão se preenchendo também com o mundo de fora do carro, com as vidas das margens, da beira da estrada, que vão surgindo e se incorporando ao quadro. Desse modo, a distância entre o dentro e o fora, entre a vida “comum” e a trajetória particular de Julio, Tenoch e Luísa, confunde-se em um jogo de associações que o filme de Cuarón faz questão de expor ao nosso olhar. Quando o contexto contemporâneo de processos de globalização cada vez mais intensos parece chamar para as temáticas universais, o filme reafirma o olhar local, sem deixar de compreendê-lo dentro de uma lógica transnacional que o aceita permeado de trânsito, atravessamentos e (des)encontros.

No Brasil, *Árido movie* antropofagiza o termo *road movie*, do inglês, adaptando-o ao contexto local de aridez do sertão, em um gesto que ecoa o movimento cinemanovista da falta e da fome que, no início dos anos 1960, norteou a produção de uma “estética da fome”, como propôs Glauber Rocha. O retorno ao sertão é um movimento que o diretor já empreendera em seu *Baile perfumado* (1997), codirigido por Paulo Caldas e que acompanha o encontro de um fotógrafo libanês com o bando do famigerado cangaceiro Lampião em sua errância por terras nordestinas. É só no ano seguinte ao lançamento de *Baile perfumado*, no entanto, que a volta ao sertão, configurado como uma “redescoberta apaixonada do Brasil” (NAGIB, 2006: 65), vai se consagrar comercialmente – e internacionalmente – com *Central do Brasil*, de Walter Salles.

Neste filme, é o encontro de uma carioca de meia-idade com um menino filho de migrantes nordestinos, órfão de mãe e em busca do pai que retornara ao Nordeste, que impulsiona a viagem para o sertão. *Central do Brasil* investe, assim, em uma tônica do *road movie* já galvanizada por interesses locais, mostrando uma outra face das migrações e do êxodo que, historicamente, levaram inúmeros nordestinos a “tentar a vida” nas grandes metrópoles do país. A promessa falida da modernidade da cidade, em oposição ao arcaico e à falta do sertão, parece, agora, regurgitar os migrantes de outrora: voltar ao lugar de origem é reconhecer o fracasso da promessa para muitos. Nesse



sentido, o filme promove, de um lado, o retorno da imagem do sertão na nossa cinematografia – considerando o passado em que o sertão serviu de impulso político para um chamado à revolução no nosso Cinema Novo –, mas o retorno, por outro lado, também se dá como um antifluxo migratório, como uma viagem que parece encenar o fim da novidade, a face de excesso e exclusão pela via da migração. A vida já não cabe na cidade grande.

Depois da decepção instalada em *Terra estrangeira*, filme anterior de Salles, a viagem de Dora com o menino Josué do Rio de Janeiro para o interior do Nordeste, em *Central do Brasil*, é também uma retomada do próprio diretor e, por extensão, do cinema brasileiro, sendo o filme um dos maiores expoentes da chamada Retomada do Cinema Brasileiro. O filme assume o retorno ao sertão como um reencontro com a pátria, em um tom quase de salvação, como se fosse necessário, agora, recuperar a imagem do sertão mítico do Cinema Novo para visitar a utopia dissolvida pela história. Uma utopia que só se “realiza como ausência”, como sugere Lúcia Nagib, já que o reencontro de Josué com o pai, ao final do filme, é apenas “hipotético [...] jamais se materializa e é apenas concebível enquanto ficção ou mito” (NAGIB, 2006: 72).

A viagem de *Central do Brasil* tem um destino de redenção, reelaborando a vontade de busca e descoberta engendrada pelo *road movie* – que está na origem do gênero hollywoodiano – com um impulso redentor de inspiração neorrealista. Como na viagem de Martín, no filme de Solanas, o filme articula a busca por um pai – em chave alegórica, também entendido como pátria –, embora o que se sustente aqui seja, de fato, a redescoberta da figura materna, localizada na personagem Dora. Nesse sentido, é importante ressaltar que, ao mesmo tempo que o filme parece oferecer um espaço vital para a presença feminina na estrada, sendo Dora quem conduz Josué ao encontro com o pai, essa presença é domesticada, encapsulada no papel materno e redentor que a personagem encerra. *Central do Brasil*, portanto, entrelaça a narrativa de viagem a uma mirada melodramática. Podemos mesmo dizer que, na sequência



final do filme, quando, ao amanhecer do dia, Josué corre pela rua à procura de Dora, o que se "atualiza é o *mélos*" (para brincar com a expressão usada por Ismail Xavier sobre a imagem do mar ao final de *Deus e o diabo na terra do sol*).<sup>13</sup>

## Mulheres na paisagem/passagem

Um traço importante das narrativas de viagem do cinema latino-americano na virada do século diz respeito, justamente, à presença do corpo feminino na estrada, no comando da viagem, de seu próprio deslocamento. Filmes como *Sin dejar huella* (2000), da mexicana María Novaro, *Tan de repente* (2002), de Diego Lerman, *Cleopatra* (2003), do argentino Eduardo Minogna, *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, e o também argentino *Una novia errante* (2007), de Ana Katz, são apenas alguns exemplos dessas narrativas de passagem que privilegiam as trajetórias femininas.

Em *Tan de repente*, Mao e Lenin, duas garotas bonaerenses lésbicas que se autodenominam *punks*, sequestram Marcia, funcionária de uma loja de roupas íntimas em um subúrbio de Buenos Aires, e as três empreendem uma viagem sem destino certo com um carro roubado. O sequestro se dá porque Mao desenvolve uma obsessão por Marcia, que ela acabara de conhecer, e decide mantê-la prisioneira até que compreenda e aceite seu amor. De início, o filme apresenta a condição marginal dessas três personagens em uma zona suburbana de Buenos Aires quase como um sufocamento de suas existências. Cabe ressaltar que as personagens citadas encontram-se no limiar da passagem da adolescência para a idade adulta. E, enquanto Mao e Lenin parecem encenar sua própria marginalidade, com impulso revolucionário típico da adolescência (o que se denota dos nomes históricos que assumem com o apelidos), a posição periférica de Marcia encontra-se na sua condição

---

13. Para Xavier, o mar "atualiza o télós" (2007: 90-91).



de gorda para os padrões de beleza vigentes e, por isso mesmo, solitária, rejeitada por um ex-namorado que ela cultiva como única possibilidade de realização sexual, até conhecer as garotas *punks*.

Nesse sentido, Marcia parece fixa, congelada no espaço da conformidade e da obediência social como vendedora exemplar de uma loja de calcinhas – ironia que coloca sua sexualidade de forma apenas tangencial, já que sua vida sexual inexistente, mas as roupas íntimas que vende de certa maneira refletem a sexualidade alheia. Reconhecida nesse espaço de dormência social/sexual, Marcia projeta sua sexualidade romanticamente no passado nunca recuperado. É só no momento que se depara com o diferente, na figura das duas garotas que cruzam seu caminho, que seu devir se potencializa no filme. A aventura da viagem, que se opõe radicalmente à rotina melancólica de Marcia, assim como a incipiente amizade com Mao e Lenin, engendram o intercâmbio, a desordem e o conflito que acabam por, finalmente, restituir sua autoestima e revelar a nova face de sua sexualidade, assumidamente lésbica.

Ao longo da viagem, pois, as trajetórias de Mao, Lenin e Marcia se reformulam e parecem resistir ao esgotamento inerte e vazio da vida periférica anterior em Buenos Aires. É no jogo e intercâmbio da experiência de viagem que a paisagem traz à tona os conflitos e os (des)encontros, a cumplicidade e o confronto destas três personagens femininas que percorrem as estradas argentinas. Na mesma estrada, estão os fragmentos de suas existências marginais, a transgressão de Mao e Lenin em oposição à vida regrada e obediente de Márcia. No centro da narrativa fílmica, no entanto, há uma estrada que as conduz além do entrelugar e sua zona de enfrentamento, quando Lenin e Márcia, transformadas pela viagem, reafirmam a orientação lésbica na promessa de um amor desvencilhado de amarras.



A potência do corpo feminino que viaja também se encontra em *O céu de Suely*.<sup>14</sup> No filme, após a experiência de vida frustrada em São Paulo, a jovem Hermila retorna a Iguatu, sua cidade natal, no interior do Ceará. Ao dar-se conta de que o namorado não virá de São Paulo para viver com ela e o filho como prometera, Hermila decide voltar à estrada, retomar o impulso de partir. Sem recursos para financiar a viagem, no entanto, resolve rifar o corpo para arrecadar o dinheiro necessário. Cabe ressaltar, no entanto, que a estratégia mercadológica empreendida por Hermila se dá pela compreensão de que a lógica do capital gera a movência, possibilita a partida de Iguatu, mas não necessariamente a reduz a mera mercadoria do sistema conexionista. É esse o ponto vital que a coloca como sujeito autônomo, “na contramão da serialização e das reterritorializações propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual” (PELBART, 2012). Assim, a negociação do corpo com o intuito de financiar a viagem desestabiliza essa noção aprisionadora do capitalismo, oferecendo a possibilidade da via dupla, em que Hermila surge como devoradora dessa lógica ao utilizá-la como instrumento de seu desejo de partir.

Localizada no sertão do Ceará, a pequena Iguatu nos é dada como um lugar de passagem, um entrelugar recortado por ruas e estradas que parecem antecipar o olhar para a possibilidade da partida e onde caminhoneiros que cortam o país fazem pouso. Sempre no limite da estrada, em constante trânsito por Iguatu, no limiar do asfalto que parece querer lançá-la sempre além da fronteira do local, a luta que Hermila trava é com o espaço, com seu aspecto periférico, inerte. Partir torna-se sua pequena revolução, contestação da vida infértil em Iguatu, mas há uma negociação, uma estratégia que precisa ser ativada por Hermila. Sua “valorização e autovalorização”, para usar as expressões de Pelbart, são reinventadas na própria corporeidade. Para tecer sua trajetória existencial, nômade, como uma esquizofrênica no império atual, reinventa-se, ao rifar o

---

14. Aqui, encontra-se resumido e revisto um texto em que a autora faz uma leitura do filme de Aïnouz; ver Brandão (2008).



corpo como dispositivo que mescla as esferas subjetiva e mercantil por meio do capital, sem submeter-se à condição de refém de sua máquina voraz.

Na trajetória individual de Hermila, não há espaço para a conformidade do corpo feminino à antiga rede do mercado de prazeres, prenhe de vitimização e justificativas redentoras, como na Cabiria de Fellini. Consciente do valor capital de seu corpo em época tão afeita a um biopoder que o molda ao gozo dominante, Hermila o constrói como potência geradora de possibilidades. Recusa-se a ser puta, a redimir mazelas sociais na entrega resignada do corpo feminino como modulador atávico da sobrevivência. Anti-Cabiria em Iguatu, Suely, a face capitalizada, mas não reduzida, de Hermila, renuncia a ordem categorizadora de papéis redentores para reconfigurar seu corpo na lógica mercantil do biopoder e se reconstrói como um outro eu. Diferenciando-se do discurso sociologizante do estigma retirante ainda vigente (*Cinema, aspirinas e urubus* e *O caminho das nuvens*, por exemplo), o filme coloca a questão em um plano subjetivo: cabe a Hermila o impulso de partir, talvez de recuperar a “vida” como potência a qualquer custo. Tendo compreendido que a existência periférica em São Paulo dissolve as utopias, entende que ficar também sufoca a experiência de vida, reduzindo-a a mera sobrevivente.

Dentro do ônibus que a levará a Porto Alegre, Suely, a anti-Cabiria do sertão de Aïnouz, não olha para trás. Segue outra trajetória, não se sabe se mais ou menos feliz, se sequer será feliz, mas que a leva sempre adiante, como certo cinema que, assim mesmo, “menor” como a pequena utopia de Suely, cresce na singularidade, singeleza e, sobretudo, no afeto que o filme constrói. Na pequena utopia de Suely, a morada já não é um lugar, mas o espaço todo da viagem, que abraça possibilidades infinitas, como o céu que o título sugere. O céu, nesse sentido metafórico, abrange as múltiplas possibilidades do trânsito na perspectiva dos deslizamentos atuais, como uma ampla zona de indiscernibilidade, aberto que está a todos os devires da passagem.



Um filme que surge exatamente na passagem entre os séculos e que nos ajuda a pensar o modo como o mundo contemporâneo “envolve interações de uma nova ordem e com nova intensidade”,<sup>15</sup> como sugere Arjun Appadurai (2005: 27), é *Um passaporte húngaro* (2001),<sup>16</sup> de Sandra Kogut. Com impulso documental, o filme aborda o esforço que a realizadora brasileira empreende na tentativa de obter a nacionalidade húngara dos avós judeus, que migraram para o Brasil por ocasião da Segunda Guerra Mundial. O filme toma forma à medida que a diretora vai escavando a memória da família no intuito de coletar dados e documentos que cumpram as exigências do consulado para a aquisição do passaporte, ao mesmo tempo em que se depara com a frieza estática do mundo burocrático que ainda se sustenta, com suas fronteiras invisíveis, no recalque de noções como identidade e origem, como se fossem dado fixos, irrevogáveis e incontestáveis. *Um passaporte húngaro* mostra justamente a fragilidade de tais noções, principalmente em tempos atuais.

Do mesmo modo, se o trânsito intenso, em tempos atuais, parece relativamente livre em certos espaços, desafiando noções claras de lar e de pertencimento, essas noções ainda emperram nos meandros da burocracia internacional e no controle do fluxos por parte dos Estados-nação, como nos mostra *Um passaporte húngaro*. A fotografia, o passaporte, as digitais, a leitura da íris e até mesmo o escaneamento do corpo constituem instrumentos de biopoder que servem a esse controle,<sup>17</sup> ainda que não possam assegurar identidades, como bem mostra o filme. Nesse sentido, importa lembrar que, mesmo diante do declínio da soberania dos Estados-nação e surgimento do Império contemporâneo, como proposto por Hardt e Negri (2010), fronteiras

---

15. Tradução livre da autora a partir do original em inglês.

16. Uma leitura mais ampla de *Um passaporte húngaro* foi apresentada no evento “Mulheres da Retomada: *Women Filmmakers in Contemporary Brazilian Cinema*”, na Universidade de Tulane, New Orleans, EUA, em fevereiro de 2011, e será publicada no livro *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*, coorganizado pela autora.

17. Como nos lembra a Susan Sontag (2003: 32), “a industrialização da fotografia permitiu sua rápida absorção pelos meios racionais – ou seja burocráticos – de gerir a sociedade”.



físicas e simbólicas ainda constroem empecilhos e dificuldades para o fluxo humano, o que uma visão ingênua do contexto poderia tomar como naturalmente dadas.

Essa, por exemplo, tem sido a tônica dos filmes que exploram a migração de latino-americanos para os Estados Unidos. Em *Solo Dios sabe* (2006), de Carlos Bolado, a brasileira Dolores vive legalmente nos Estados Unidos. Mesmo com visto de permanência garantido, no entanto, ao perder o passaporte em uma viagem ao México, ela é impedida de retornar ao país. O mesmo acontece em *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, em que a babá mexicana não pode cruzar a fronteira de volta por estar sem os documentos dos filhos do casal para quem trabalha nos Estados Unidos. Neste último, temos uma tentativa de “explicar” ou resolver a equação do mundo contemporâneo a partir de discursos de globalização que modulam conexões e simultaneidades, construindo uma unidade de causa e efeito que se articula, paradoxalmente, nas diferenças. Assim, o filme aponta para esse contexto contemporâneo como grande babel.

É necessário, todavia, evitar uma versão anódina do transnacionalismo, como se esse fosse um fenômeno libertador e não problemático. Se precisamos pensar sobre o conceito, que seja para trazer à tona uma ideia de “transnacionalismo menor”, termo cunhado por Françoise Lionnet e Shu-Mei Shih (2005). Percebemos seu uso nos moldes de uma “literatura menor”, como pensada por Deleuze e Guattari (1977: 25-27), “aquela que uma minoria faz dentro de uma língua maior” e em que tudo é político e tem valor coletivo. Além disso, em oposição à ideia de um mundo pós-nacional, a perspectiva transnacional engloba o nacional, colocando-o na dinâmica da (i)mobilidade, nos atravessamentos de inclusão e exclusão, eu e outro, local e global. E o cruzamento de fronteiras (físicas e simbólicas) aparece no centro do transnacionalismo por exigir um entrelugar, um movimento que vai além, na medida do próprio intervalo da passagem, fugindo às formas coagulantes de origem e fim.





É importante ressaltar, nesse sentido, que as leituras dos filmes apresentadas neste artigo não se nortearam por uma necessidade teleológica de alcançar um fim ou mesmo uma (re)solução para a viagem ou para as vidas que erram e se deslocam nas telas latino-americanas da virada do século XXI. Ao contrário, o trânsito e a movência articulam-se como zonas de instabilidade e indiscernibilidade que nos convidam a pensar essas narrativas fílmicas recentes para fora de estruturas paralisantes. O desafio que esses filmes instalam é o de modular formas de existência que habitam interstícios, superando perspectivas binárias e o estigma de noções fixas como a de identidade, para oferecer alternativas de se pensar o mundo em movimento, em devir. É a fluidez desse contexto atual, que tanto agrega como dispersa multidões, que nos permite mapear as forças errantes que se sobressaem no cinema latino-americano contemporâneo, saindo de uma perspectiva de mera representação para buscar o lugar político do trânsito, o devir nômade nos entrelugares da cartografia sensível latino-americana.



## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.

\_\_\_\_\_. *Means without ends: notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderland/La frontera: the new mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Alessandra. *Lands in transit: imag(in)ing (im)mobility in contemporary Latin American cinema*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – UFSC, Florianópolis.

\_\_\_\_\_. “O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabíria do sertão de Aïnouz)”. In: HAMBURGER Esther et al. *Estudos de Cinema Socine IX*. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2008.

BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (Orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Blumenau: Unisul, 2012.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LIONNET, Françoise; SHIH Shu-Mei (Org.) *Minor transnationalism*. Durham; Londres: Duke University Press, 2005.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



PELBART, Peter Pal. “Biopolítica e biopotência no coração do império”. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no>. Acessado em: 10 de maio de 2012.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: Edusc, 1999.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvere. *Crepuscular dawn*. Tradução de Mike Taormina. Los Angeles: Semiotext(e), 2002.

XAVIER, Ismail. *Sertão-mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.