

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS**

CECÍLIA ADOLPHO MARTINS

Retratos fílmicos da Irlanda contemporânea: 2003-2018

Versão Corrigida

**São Paulo
2022**

CECÍLIA ADOLPHO MARTINS

Retratos fílmicos da Irlanda contemporânea: 2003-2018

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

Orientadora: Prof^a Dra. Munira Hamud Mutran

Versão Corrigida

São Paulo

2022

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Anuência da orientadora


Nome da aluna: Cecília Adolpho Martins

Data da defesa: 15/03/2022

Nome do Prof^a. orientadora: Munira Hamud Mutran

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 03/05/2022.

A handwritten signature in black ink, reading "Munira Hamud Mutran", written over a horizontal line.

Assinatura da orientadora.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M386r Martins, Cecília Adolpho
 Retratos Fílmicos da Irlanda Contemporânea:
 2003-2018 / Cecília Adolpho Martins; orientadora
 Munira Hamud Mutran - São Paulo, 2021.
 188 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês.

1. Cinema Irlandês. 2. Pós-Tigre Celta. 3.
Contemporâneo. 4. Exclusão Social. 5. Marginalidade.
I. Mutran, Munira Hamud, orient. II. Título.

MARTINS, Cecília A. **Retratos fílmicos da Irlanda Contemporânea: 2003-2018.** 2021. 188f. Tese (Doutorado) apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em: 15/03/2022

Banca Examinadora

Prof^a. Dra. Stephanie Schwerter

Instituição: Université Polytechnique Hauts-De-France

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof^a. Dra. Noélia Borges

Instituição: Universidade Federal da Bahia

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof^a. Dra. Maria Sílvia Betti

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento _____

Assinatura _____

À minha resiliência, por não me permitir desistir deste enorme desafio pessoal e acadêmico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade de São Paulo, onde realizei minha graduação e mestrado em Letras, por constituir um espaço para o desenvolvimento intelectual, humanista e científico no Brasil e promover a educação através da reflexão crítica. E ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, pela oportunidade de desenvolver esta tese.

À agência fomentadora de pesquisa CAPES, pela bolsa concedida, sem a qual esta pesquisa não poderia ter sido realizada.

À Agência USP de Cooperação Nacional e Internacional (AUCANI), pela oportunidade de lecionar no Programa *Language Education at USP*; e pela concessão da bolsa de mobilidade internacional, que propiciou meu intercâmbio acadêmico para *Trinity College Dublin* em fevereiro de 2020.

À Prof^a. Dr^a. Munira Hamud Mutran, minha estimada orientadora, por acreditar neste projeto de pesquisa, por seu incentivo e apoio durante a orientação, e por sua dedicação às leituras e releituras dos textos que compõem esta tese.

Às professoras Laura P. Z. Izarra e Maria Sílvia Betti, por seus importantes conselhos no meu Exame de Qualificação. À Prof^a Laura P. Z. Izarra, agradeço também pelos livros emprestados, pelos valiosos ensinamentos enquanto fui sua estagiária na graduação de Letras pelo Programa PAE e por ter me incentivado a concorrer à bolsa estudantil para intercâmbio acadêmico fomentado pela AUCANI.

Às professoras Stephanie Schwerter e Ruth Barton, que vieram do exterior para lecionar na pós-graduação de Letras e se dispuseram a me ajudar com comentários e pareceres que facilitaram o direcionamento da minha pesquisa. Ambas contribuíram de forma relevante com sugestões de leituras e filmes, e me enviaram materiais didáticos indispensáveis a este estudo. Agradeço ainda à Prof^a Ruth Barton por me aceitar como pesquisadora visitante em seu curso *Irish Film Studies* em *Trinity College Dublin* durante meu intercâmbio acadêmico na Irlanda e pelos colóquios lá realizados.

Aos colegas do Grupo de Estudos Irlandeses (GEI), pelo auxílio e companheirismo na jornada de pesquisa; em especial, à Alessandra Cristina Rigonato, a quem recorri em muitos momentos de dúvidas e desespero, mas também para celebrar cada etapa concluída.

À amiga Aideen Schweppe, por me receber em sua casa em Dublin durante meu intercâmbio. Agradeço por ter compartilhado mais que seu espaço, agradeço o acolhimento, passeios, jantares, vinhos e risadas que ficarão para sempre guardados em minha memória.

À minha mãe, Mônica Adolpho Martins, por ter incentivado minha jornada na graduação e na pós-graduação, estimulando a realização deste doutorado; por estar sempre disposta a me ajudar e a me ouvir.

À minha filha Letícia e meu filho José Gabriel, pela compreensão quando minha ausência se fez necessária. Obrigada pelo amor e carinho que me incentivam a ser uma pessoa, mãe e pesquisadora cada vez melhor.

A todos os membros de minha família que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta pesquisa. Em especial, ao meu irmão Francisco Adolpho Martins, que reside na Inglaterra e cooperou enviando livros e DVDs referentes ao estudo.

E, finalmente, agradeço a meus gatos Mel e Mingau, que preencheram meu lar e meu coração com sua companhia e serenidade. À Mel, por aquecer meu colo durante todos os dias de inverno desses quatro anos em que redigi a tese.

“Nenhuma arte simula a vida como o cinema. Todavia, não é uma vida. Também não é propriamente uma arte. Porque é uma acumulação, uma síntese de todas as artes. O cinema não existiria sem a pintura, sem a literatura, sem a dança, sem a música, sem o som, sem a imagem, tudo isto é um conjunto de todas as artes, de todas sem exceção”.

(Manoel Oliveira, 2004)

RESUMO

MARTINS, Cecília A. **Retratos fílmicos da Irlanda Contemporânea: 2003-2018.** 2021. 188f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Desde os anos 2000, destaca-se no cinema irlandês a representação de problemas sociais trazidos pela rápida transição da modernidade para a pós-modernidade, que desestabilizou identidades pessoais, culturais e nacionais. O interesse em retratar a diversidade étnica e cultural formadora da nova identidade irlandesa, assim como experiências de isolamento e alienação, tornou-se frequente nas últimas duas décadas. Esta tese de doutorado tem o objetivo de examinar filmes ficcionais realistas de longa metragem que lidam com exclusão social e marginalidade no período pós-Tigre Celta. O estudo procura traçar quais indivíduos encontram-se excluídos e marginalizados no capitalismo avançado da Irlanda e as razões pelas quais eles são representados no cinema. Além disso, a pesquisa procura responder: como esses sujeitos rejeitados se relacionam com o lugar onde habitam e com sua comunidade? Como os temas de exclusão social e marginalidade, que ainda são relevantes na Irlanda, podem ilustrar paradigmas universais? Assim, os filmes selecionados são analisados por códigos e convenções propostos por John Nicholl em *New Guide to Film Studies* (2001). Essa abordagem reflete em como se “ler” um filme através de uma análise profunda das trilhas sonoras e visuais, cenário social e contexto cultural, que criam significado na narrativa audiovisual.

Palavras-chave: Cinema Irlandês. Pós-Tigre Celta. Contemporâneo. Exclusão Social. Marginalidade.

ABSTRACT

MARTINS, Cecília A. **Filmic Portraits of Contemporary Ireland: 2003-2018.** 2021. 188f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Since the 2000s, Irish cinema has highlighted the representation of social problems brought about the rapid transition from modernity to postmodernity, which destabilized personal, cultural, and national identities. The interest in portraying the ethnic and cultural diversity that shapes the new Irish identity, as well as experiences of isolation and alienation, has increased over the past two decades. This doctoral thesis aims to examine realistic feature films dealing with social exclusion and marginality in the post-Celtic Tiger period. The study traces which individuals are excluded and marginalized in Ireland's advanced capitalism and scrutinizes why they have been represented in the cinema. Furthermore, this research intends to answer: how do these social rejects relate to the place where they live and to their community? How can the themes of social exclusion and marginality, which are still relevant in Ireland, portray universal paradigms? Thus, the selected films are analyzed under the light of the codes and conventions proposed by John Nicholl in *New Guide to Film Studies* (2001). This approach reflects on how to “read” a film through an in-depth analysis of the sound and visual tracks, social setting and cultural context that create meaning in audiovisual narrative.

Keywords: Irish Cinema. Post-Celtic Tiger. Contemporary. Social Exclusion. Marginality.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABP	Associação Brasileira de Psiquiatria
ACNUR	Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados
AIDD	Associação Americana sobre Deficiência Intelectual do Desenvolvimento
AUCANI	Agência USP de Cooperação Nacional e Internacional
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
DI	Deficiência Intelectual
ECT	Eletroconvulsoterapia
FCOI	<i>The Film Company of Ireland</i>
GEI	Grupo de Estudos Irlandeses
IFB	<i>Irish Film Board</i>
IFTN	<i>The Irish Filme & Television Network</i>
IMDB	<i>Internet Movie Database</i>
IRA	<i>Irish Republican Army</i>
LGBTQI+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgênero, <i>Queers</i> , Pansexuais, Agêneros, Pessoas não-binárias e Intersexo
MASI	<i>Movement os Asylum Seekers in Ireland</i>
ONU	Organização das Nações Unidas
QI	Quociente de Inteligência
RTE	<i>Raidió Teilifís Éireann</i>
TOC	Transtorno Obsessivo-Compulsivo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
1.1 O Cinema na República da Irlanda: Da Origem às Três Ondas do Cinema Contemporâneo, um Breve Histórico.	23
2 “ADAM AND PAUL” E “GLASSLAND”: ÁLCOOL E DROGAS COMO FATOR DE EXCLUSÃO	37
3 BULLYING EM “GARAGE” E “I USED TO LIVE HERE”	68
4 “SANCTUARY” E “PATRICK’S DAY”: IDENTIDADES ESTIGMATIZADAS	97
5 IMIGRAÇÃO E CRIMINALIDADE EM “TRAFFICKED” E “THE FRONT LINE”	129
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	176
FILMOGRAFIA	187

1 INTRODUÇÃO

A ideia para a presente tese teve início em minha dissertação de mestrado intitulada “*The Butcher Boy*, de Patrick McCabe: no palco e na tela”, pesquisa que trata das adaptações do romance “*The Butcher Boy*”¹ (1992) para a peça “*Frank Pig Says Hello*” (1992), e para o filme homônimo dirigido por Neil Jordan em 1997. O filme despertou minha curiosidade em conhecer melhor esse ramo dos Estudos Literários, a história do cinema na República da Irlanda e sua filmografia. Assim, o mestrado abriu portas para os Estudos Fílmicos, e suscitou o interesse em pesquisar as mudanças formais e temáticas de “*The Butcher Boy*”, que ficou conhecido por sua divergência com a tradição do cinema irlandês.

O objetivo desse estudo é examinar a ascensão de algumas produções fílmicas que retratam formas de exclusão social e marginalidade no período entre 2003 e 2018. Esta tese traz uma investigação de: quais tipos de exclusão são especulados no corpus; qual a relação dos excluídos com o local onde habitam, sendo no campo ou na cidade; como e o porquê esses indivíduos são representados pelo cinema; e, como os temas locais de exclusão social e marginalidade na Irlanda ganharam voz através de paradigmas universais.

Nas três últimas décadas, a Irlanda passou por uma rápida transformação e o cinema começou a representar o impacto causado pelo Tigre Celta – fenômeno econômico que recebeu este nome pela velocidade em que o país saiu das margens para o centro da economia mundial. De acordo com Kieran Allen (2002), a Irlanda foi o país que mais se desenvolveu na União Europeia nos anos 1990 quando muitas multinacionais se instalaram no país incentivadas por uma política de abertura mercantil, que cortou impostos e atraiu investidores norte-americanos. Entretanto, segundo Allen (2002), enquanto havia oportunidade e riquezas para alguns, a maior parte dos cidadãos não partilhava dessa prosperidade e sofreu as consequências do crescimento acelerado. A demanda por trabalhadores atraiu milhares de imigrantes, refugiados e irlandeses que residiam fora do país o que resultou em uma crise residencial. O autor chama a atenção para a baixa qualidade de vida, a falta de moradias adequadas e a superpopulação das grandes cidades, que ficaram

¹ O romance foi traduzido no Brasil por Lídia Cavalcante-Luther como “Nó na Garganta” em 1997, mesmo ano de lançamento do filme no Brasil, que levou o mesmo título.

abarrotaadas e com sérios problemas de congestionamento e desemprego após a recessão da economia por volta de 2006 (ALLEN, 2002).

Há uma série de filmes irlandeses ficcionais que lidam com temas oriundos das mudanças socioeconômicas trazidas pelo Tigre Celta e sua posterior recessão. Todavia, os temas de exclusão social e marginalidade sempre foram recorrentes na literatura irlandesa; a representação artística de indivíduos excluídos socialmente é visível desde o período colonial, época em que o país estava subordinado ao império britânico e o povo irlandês era visto como inferior. Assim como em *“The Butcher Boy”*, de diferentes formas, muitos artistas como romancistas, poetas, dramaturgos e, posteriormente, cineastas, preocuparam-se em mostrar como identidades irlandesas marginais foram formadas e como eram tratadas desigualmente por instituições e pela sociedade.

Contudo, os conceitos sociológicos de marginalidade e exclusão social oscilam no tempo e no espaço, e estão entrelaçados à nacionalidade, cultura e ao contexto sociopolítico. Segundo Pilar Villar-Argáiz (2016), em *“Discourses of Inclusion and Exclusion: Artistic Renderings of Marginal Identities in Ireland”*, ambos os conceitos são extensos e precisam ser claramente definidos no contexto irlandês atual. Villar-Argáiz aponta que, tradicionalmente, os indivíduos que experimentaram exclusão no país eram, em sua maioria, rebeldes políticos, deficientes, jovens problemáticos e, principalmente, as mulheres. Atualmente, as mudanças sociais incluíram novas identidades estigmatizadas e antigos estereótipos da literatura passaram a ser revisitados (VILLAR-ARGÁIZ, 2016).

Tendo em vista a definição dos sociólogos Tania Burchardt, Julian Le Grand, e David Piachaud (2008) sobre exclusão social: “um indivíduo está socialmente excluído se ele não participa em atividades chave da sociedade em que ele vive”² (BURCHARDT; LE GRAND; PIACHAUD, 2008, pg. 374, tradução nossa), a palavra “participação” é tida como central para o conceito, em que os autores identificaram quatro dimensões³, sendo elas:

Consumo: capacidade de comprar produtos e serviços.

Produção: participação em atividades de valor econômico ou social.

Engajamento político: envolvimento em tomadas de decisão local ou nacional.

² Cf. original: *“An individual is socially excluded if he or she does not participate in key activities of the society in which he or she lives.”*

³ Essas dimensões foram estabelecidas na Inglaterra nos anos 1990.

Interação social: integração com a família, amigos e com a comunidade. (BURCHARDT; LE GRAND; PIACHAUD, 2008, pg. 374, tradução nossa)⁴.

Burchardt, Le Grand e Piachaud (2008) enfatizam que o envolvimento em cada dimensão representa um resultado que pode estar combinado a outros resultados. A participação em cada dimensão se faz necessária para a inclusão social, enquanto a falta de participação em qualquer das dimensões já é suficiente para a exclusão social de um indivíduo. Esses sociólogos afirmam que essa definição do conceito também é relativa ao tempo e ao espaço em discussão e que, acima de tudo, há uma importante pergunta a ser feita: “a exclusão é relativa a quem?”.

Na dimensão do consumo, por exemplo, a comparação pode estar baseada em um vizinho, outras regiões ou no país como um todo – e isso é o que eles descrevem como graus de exclusão. Para os autores, inclusão ou exclusão em cada dimensão também deve ser analisada pela duração, mais do que um ponto específico no tempo. Outro fator importante é a indagação: o indivíduo deseja ou não participar em certas atividades? Ele não participa por falta de vontade ou por que este direito lhe é negado?

A exclusão social deve ser vista como um processo dinâmico de não participação, realização ou negação de direitos políticos e civis. Na literatura, a exclusão social é tipicamente representada por pessoas solitárias que são alvos de preconceito, membros de minorias, ou que vivem em áreas pobres, por exemplo. O termo está associado às experiências de vida, causas e fatores de risco e não é analisado em termos de graus de exclusão e resultados. De qualquer forma, como aparece na literatura ou como é definido pela Sociologia, o conceito precisa ser diferenciado da definição de pobreza – falta de recursos materiais, especialmente renda, para participar na sociedade.

As Ciências Sociais também distinguem os termos “exclusão social” e “pobreza” do conceito de marginalidade, que é vasto e complexo. Em *“Marginality: a key concept revisited”*, a socióloga Janelle Wilson (2015) traça um mapa do conceito desde a referência de Robert Park, em 1928, sobre o homem marginal como “híbrido cultural”, referindo-se a imigrantes que se encontravam entre dois mundos. De

⁴ Cf. original: “*Consumption: the capacity to purchase goods and services. Production: participation in economically or socially valuable activities. Political engagement: involvement in local or national decision-making. Social interaction: integration with family, friends, and community.*”

acordo com Wilson, em meados de 1935, os judeus eram a ilustração clássica do homem marginal; no entanto, com o passar do tempo, o conceito se estendeu a todos os indivíduos ou grupos considerados “marginais” – sem poder, recursos ou chances de ascensão social, por exemplo. Na visão de Wilson, atualmente, a crise de refugiados é com certeza o exemplo mais óbvio desse tipo de marginalidade.

Apesar de o termo marginalidade ser abrangente, a perspectiva que prevalece envolve relacionamentos hierárquicos entre o homem marginal e o não-marginal, que podem ser expressos por modelos de centro/periferia (WILSON, 2015). Janelle Wilson (2015) comenta as considerações de Judith Roberts (2014), que associou o conceito de marginalidade a indivíduos ou grupos a quem são negados recursos normalmente disponíveis aos grupos dominantes, por exemplo, moradia, emprego, participação democrática, engajamento civil, etc. Para Roberts (2014), os marginalizados têm consciência de sua posição às margens e sua invisibilidade em relação ao centro.

Contudo, essa visão do conceito possui outra perspectiva que vê o potencial para uma experiência positiva. De acordo com Wilson, em 1984, Bell Hooks declarou a marginalidade como lugar de resistência, argumentando que “ela oferece a possibilidade de perspectivas radicais de onde se pode ver, criar e imaginar alternativas, novos mundos”⁵ (WILSON, 2015, p. 2, tradução nossa).

Outros críticos culturais, como Henry Giroux (1997), seguiram a mesma vertente de Hooks, reconhecendo que a presença e significância de uma lógica cultural diferente pode não ser alvo de uma reflexão imediata da ideologia dominante, pois ela dará voz a uma multiplicidade de perspectivas e experiências, achando oportunidade para criatividade e novas possibilidades.

Todos os filmes selecionados para esta análise trazem do drama de personagens que ocupam uma posição de exclusão social ou marginal⁶. Porém, não há intenção em separar os personagens entre marginalizados ou excluídos, mesmo porque, na literatura, essa distinção é irrelevante. Sendo assim, esse estudo tem por objetivo especular quais são os sujeitos sociais que ocupam a posição de excluído (ou se colocam nessa posição) ou que são marginalizados no capitalismo avançado da Irlanda. A pesquisa faz observações referentes ao contexto social, como esses

⁵ Cf. original: “offers the possibility of radical perspectives from which to see and create, to imagine alternatives, new worlds”.

⁶ A palavra “marginal” não é usada, nesta tese, como sinônimo de criminoso(a), mas sim para definir a circunstância do indivíduo que não possui perspectiva de ascensão social ou inclusão.

indivíduos experimentam a vida às margens e como esse senso de exclusão/marginalidade afeta sua identidade e relacionamento com os outros.

O conceito de identidade pode ser observado por diferentes prismas em departamentos distintos das humanidades. De acordo com a socióloga Harriet Bradley (1996), a noção de identidade se dá através do relacionamento do indivíduo com sua família e comunidade, pela combinação de histórias pessoais e eliminações de processos de categorizações sociais. Ou seja, a identidade é construída pela biografia e pela comparação com outras identidades, pelo “conceito de si” e, principalmente, do que “não se é”, separando semelhanças e diferenças que criam padrões de certo ou errado. Assim, a percepção de si e de seu *status* social gera uma forma de consciência e um sentimento de pertencimento ou “inclusão social” (BRADLEY, 1996).

A partir das contribuições teóricas dos Estudos Culturais, a identidade pode ser compreendida também por sistemas culturais e nacionais. Sob a visão de Stuart Hall (1997) e Zigmunt Bauman (2004), por exemplo, a identidade é culturalmente formada; ela é um posicionamento e não a essência do indivíduo. Em “*A Identidade Cultural na Pós-modernidade*”, por exemplo, Stuart Hall (2006) apresenta três noções distintas de identidade: a de ser humano, um indivíduo centrado, dotado de razão, unificado e dono de uma identidade oriunda de seu nascimento que lhe pertencerá por toda a vida; a segunda concepção compreende o sujeito não centrado e que não é autossuficiente, que está mediado na relação com os outros e por outros valores e sentidos, ou seja, a identidade é formada na interação com a sociedade; e, a terceira noção, a do sujeito pós-moderno, que compreende o indivíduo que não possui uma identidade fixa, estável ou essencial; esta é formada historicamente e transformada em um processo contínuo de modificações culturais em que o indivíduo está inserido (HALL, 2006).

Para Kathryn Woodward (2014) em *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*, a identidade é caracterizada pelas diferenças, que podem ser mais ou menos importantes do que outras dependendo do contexto. Logo, se você é uma coisa, não pode ser outra; o que marca a exclusão do sujeito é a posição de minoria por serem culturalmente marginalizados. A autora argumenta que a cultura normativa imposta pela sociedade marca os inferiorizados: comunidade LGBTQI+, negros e negras, mães solteiras, refugiados(as), presos(as), usuários de drogas, deficientes, mendigos, adolescentes infratores, entre outros, são estigmatizados e

excluídos (grupos denominados por Bauman (2004) como “subclasse”). Assim, para Woodward (2014), a identidade é construída de forma simbólica e social – simbólica porque define quem é excluído ou incluído – e, social, porque a classificação simbólica da diferença gerará desvantagens materiais.

De modo geral, a discussão de identidades culturais e nacionais legitimam processos históricos como o colonialismo e a pós-modernidade. Segundo Bauman (2004), na pós-modernidade, as identidades se tornaram voláteis com a natureza dinâmica de um mundo que se altera constantemente. As mudanças sociais e espaciais advindas da globalização afetam o sujeito social: seus valores, hábitos e estilo de vida e, dessa forma, a identidade se torna um problema em meio à crise. Desse modo, Bauman (2004) declara que o estudo das identidades deixou de ser apenas objeto de meditação filosófica e, atualmente, essas são analisadas por sua relevância sociopolítica.

Na Irlanda, o rápido crescimento demográfico trouxe mudanças sociais e transformações espaciais advindas da globalização, que geraram uma necessidade de reformulação da identidade irlandesa conhecida como *Irishness*. Desde o início dos anos 1990, o avanço de tecnologias, que possibilitaram o fácil deslocamento dos habitantes dentro do país e migrações, propiciou perdas de vínculos familiares e desintegração de comunidades. Segundo Stephanie Schwerter (2011, p. 106, tradução nossa), “uma crescente parte da sociedade se tornou cada vez mais móvel, mudando de empregos e de residências regularmente”⁷, o que trouxe consequências como a dissolução de laços comunitários e relações interpessoais. Assim, a mobilidade levou à fragmentação da sociedade, ou segundo Adams (2007), à “atomização” dos cidadãos que compõe “uma paisagem de indivíduos distintos e isolados”⁸ (ADAMS, 2007, p. 16 apud SCHWERTER, 2011, p. 106, tradução nossa).

Devido tamanha transformação, a identidade irlandesa passa por um processo de reinvenção, que, de acordo com Peadar Kirby (2002), abrange valores formadores dessa ‘nova cultura’ por ele identificados como “individualismo, materialismo, intolerância às dissidências, falta de preocupação com o meio

⁷ Cf. original: “A growing part of society has become increasingly mobile, shifting jobs and homes on a regular basis”.

⁸ Cf. original: “a landscape of distinct and isolate individuals”.

ambiente e desvalorização do cuidado interpessoal”⁹ (KIRBY, 2002, p. 159, tradução nossa).

Segundo Schwerter (2011), além da crescente mobilidade e “atomização” dos irlandeses, a chegada de milhares de imigrantes no país encorajou novas reflexões acerca de identidades em contextos locais e globais. Na sobreposição cultural entre os sujeitos, ou interculturalidade, destaca-se a importância da identidade enquanto elemento na narrativa, pois esta é criada no ato de se narrar uma história.

Destaca-se também a representação do “outro” (estrangeiros e minorias étnicas) em seu aspecto visual, chamada por Hall (1997) de “espetáculo do outro”, caracterizado por estereótipos fixos e dicotomizados, que no contexto atual necessitam de sua própria revisitação. Muitos escritores, como Roddy Doyle e Eilis Ni Dhuibhne, tematizam esses novos discursos culturais e interculturais trazidos pelo Tigre Celta, e representam antigos e novos habitantes que buscam se ambientar à rápida transformação social.

Esse estudo examina a representação de alguns sujeitos sociais excluídos e marginalizados dentro dessa “nova cultura”, seja irlandês ou imigrante, e como eles se inserem em dinâmicas sociais no período pós-Tigre Celta. Por esse motivo, a tese não faz menção a filmes que retomam o passado ou momentos históricos, mesmo que tenham sido lançados no período em questão. Da mesma forma, não lida com filmes que provêm ou que se passam na Irlanda do Norte, que apesar de fazer parte da ilha, pertence politicamente ao Reino Unido e não desfruta da mesma indústria fílmica. O cenário do corpus é qualquer localidade da República da Irlanda e o período as duas primeiras décadas do século XXI. Apesar da vasta filmografia de documentários de longa e curta metragens e de ficções de curta metragem produzida nesse período, são examinados preferencialmente longa metragens ficcionais realistas.

Essa pesquisa examina o cinema realista, como definido por Siegfried Kracauer em *“Theory of Film”* (1960), desenvolvido por J. Dudley Andrew em *“As Principais Teorias do Cinema: uma introdução”*, de 1976 (edição brasileira de 2002). Segundo Kracauer (1960), como em uma fotografia, o registro da realidade por meio de filmes pode conter diferentes ângulos, ou pontos de vista, que são capturados e expostos de formas distintas por diferentes cineastas. Enquanto registro da

⁹ Cf. original: *“individualism, materialism, intolerance of dissent, lack of concern for the environment and a failure to value caring”*.

realidade, o cinema realista difere do cinema de entretenimento por carregar funções sociais.

Embora esse estudo comente vários filmes que se enquadram no recorte da pesquisa para compor o contexto fílmico, cada capítulo examina dois filmes específicos que compartilham um assunto em comum – uma dinâmica social que demanda observação e transformação. As análises procuram responder: “Quais tipos de sujeitos sociais rejeitados estão sendo representados?”; “Qual a afinidade dessas personagens com o território onde habitam?”; “Há algum tipo de mudança na representação desses estereótipos e arquétipos em relação à tradição?”; “Como questões locais podem representar paradigmas universais?”.

O próximo capítulo aborda a representação de sujeitos viciados em drogas e álcool e como isso se torna um fator de exclusão social nos filmes *“Adam and Paul”* (2004), de Leonard Abrahamson, e *“Glassland”* (2014), de Gerard Barrett. Nesta análise, explora-se a relação entre espaço e indivíduo e a recriação da identidade urbana irlandesa por meio da visão deleuze-guattariana de território e das cidades rizomáticas.

Um levantamento da situação em relação à heroína no país é feito para ilustrar como o consumo da droga se espalhou de forma epidêmica na classe de baixa renda e se agravou nos últimos 20 anos. É tratado neste capítulo a rara representação artística desse problema no cinema irlandês; por isso, comenta-se as peças teatrais *“Heroin”* (2010) das ativistas Grace Dyas e Rachael Keogh, e *“Dublin Oldschool”* (2014), de Emmet Kirwan, que deu origem ao longa-metragem homônimo.

Em *“Adam and Paul”*, os protagonistas estão viciados em heroína e encaram problemas físicos, mentais e sociais causados pelo abuso da droga como preconceito, exclusão social, medo e criminalização dos usuários. Com a estética do humor pastelão, a narrativa mostra um dia de vida de Adam e Paul, que vagam pelas ruas de Dublin a procura de dinheiro para comprar heroína.

O filme *“Dublin Oldschool”* (2018), dirigido por Davi Tynan, também é comentado por retratar o uso de drogas na capital e por registrar o desaparecimento da cultura *rave* e de casas noturnas da cidade.

Em *“Glassland”* (2014), o tema do vício em álcool aparece sob uma perspectiva diferente dos filmes irlandeses tradicionais sobre alcoolismo; o protagonista não é alcoólatra, porém tenta ajudar sua mãe que sofre com a doença.

A narrativa coloca em questão os efeitos colaterais causados nas pessoas que tentam ajudar de alguma forma. A análise explora como os espaços e não espaços da teoria de Marc Augé (2005) são trabalhados no filme e, por fim, discute algumas mudanças na sociedade irlandesa dos últimos tempos e a importância do cinema realista enquanto fotografia ou registro.

O terceiro capítulo lida com a intimidação ou perseguição sistêmica (também conhecida no Brasil com o termo inglês *bullying*), a forma mais recorrente de se atacar ou excluir uma pessoa do convívio social. O texto apresenta a definição de *bullying* sob a perspectiva da teoria micro sociológica de Randal Collins (2008) sobre comportamentos e contextos sociais que levam à perseguição sistêmica. Relata-se os oito tipos de *bullying* existentes e como esse tópico é representado pelo cinema. Com a intenção de responder à pergunta: “qual é a função social desse tipo de filme?”, apresenta-se uma leitura de “*Garage*” (2007), de Leonard Abrahamson, e “*I used to live here*” (2015), de Frank Berry, que expõem esse tipo de intimidação sob perspectivas diferentes.

Em “*Garage*”, a questão existencial é elaborada em um contexto rural, mostrando a vida de Josie, um homem que trabalha em um posto de gasolina afastado do vilarejo e mora sob péssimas condições na garagem desse estabelecimento. O filme possui a estética do cinema de arte, ou cinema lento, que é abordado por Ira Jaffe em “*Slow Movies: countering the cinema of action*” (2014). Com poucas falas e música, “*Garage*” explora o silêncio e, assim, retrata o isolamento, a péssima qualidade de vida de Josie e o *bullying* sofrido pelo protagonista que tem um algum tipo de deficiência intelectual. A análise comenta o relacionamento entre Josie e as pessoas de sua comunidade e como ele vive e como é tratado, expondo o lado sombrio da cultura de pequenas cidades do interior e situações que o levam ao suicídio.

“*I used to live here*” também possui características do cinema lento, faz uso contundente do silêncio entre as personagens; a narrativa ilustra o relacionamento desafeiçoado entre jovens do subúrbio de Dublin que não têm perspectiva de vida e usam álcool e drogas para se entreter. Inspirado no artigo “*Breaking the ripple effects of suicide*”, do Dr. Tony Bates, esse longa metragem fez parte de um projeto social do diretor com o centro comunitário de Tallaght, região onde ocorreram epidemias de suicídios entre adolescentes. “*I used to live here*” elucida uma série de problemas que acontecem na vida de Amy e o *bullying* escolar vivido por seu amigo

Dylan, expondo motivações de ambos para tirarem a própria vida. A história desenvolve a ideia do suicídio como única saída para o sofrimento e como esta contagia os jovens de uma mesma comunidade que enfrentam o luto e problemas sociais como *bullying*.

O quarto capítulo aborda o tema do controle a que muitas pessoas acometidas por deficiências intelectuais, físicas e transtornos mentais são submetidas por seus cuidadores e pelo sistema, que acabam os excluindo mais do que suas próprias disparidades. Examina-se os filmes “*Sanctuary*” (2016), dirigido por Len Collin, e “*Patrick’s Day*” (2014), dirigido por Terry MacMahon, que mostram o controle e as frustrações referentes à sexualidade dessas pessoas. Para isso, distingue-se, primeiramente, deficiência intelectual de transtorno mental; e discute-se o estigma social e cultural, como definido por Erving Goffman (1963), assim como o papel da mídia na disseminação de estereótipos negativos.

“*Sanctuary*” foi adaptado da peça homônima escrita por Christian O’Reilly (encenada pela primeira vez em 2012), e dirigida por Petal Pilley. A peça e o filme são formados por um elenco majoritariamente portador de deficiências intelectuais (DI). A história mostra um dia da vida de adultos portadores de DI que frequentam o mesmo centro comunitário em Galway, oeste da Irlanda; ilustra as aspirações e frustrações das personagens e a interação entre eles e seu cuidador em um passeio ao cinema. Em especial, expõe o romance entre Larry (portador de Síndrome de Down) e Sophie (tem uma epilepsia crônica que levou a DI), que são proibidos de terem momentos de intimidade.

Já “*Patrick’s Day*” expõe as condições do jovem Patrick, que possui esquizofrenia severa e mora em um hospital psiquiátrico. O filme retrata o relacionamento edipiano entre o personagem e sua mãe, que o leva para o centro de Dublin para ver o desfile do Dia de São Patrício todos os anos para comemorar o aniversário do filho. Patrick se perde de sua mãe e conhece Karen, com quem acaba se envolvendo. Entretanto, sua mãe proíbe o relacionamento entre os dois e trama uma forma de afastá-lo de Karen.

O quinto capítulo trata da presença de migrantes econômicos e refugiados que foram atraídos para o país pelo Tigre Celta. O texto diferencia os dois grupos, explora a nova vertente cinematográfica que apresenta discursos interculturais e comenta alguns filmes que abordam diferentes perspectivas dos “outros”, internos e externos, e como estes se inserem em uma hierarquia de marginalidade. Os filmes

examinados, *“Trafficked”* (2010, lançado originalmente como *“Capital Letters”* em 2004), dirigido por Ciaran O’Connor, e *“The Front Line”* (2006), dirigido por David Gleeson, lidam com racismo, trauma e marginalidade de refugiados negros que buscam melhores condições de vida em Dublin. Ambos retratam Dublin em seu aspecto globalizado, multicultural, cosmopolita e sua alta densidade demográfica.

Em *“Trafficked”*, temos a situação da protagonista, Taiwo, que entra ilegalmente pelo porto de Dublin como carga humana. A narrativa conta sua história a partir do momento em que ela chega no país, omitindo todo seu passado e origem. Taiwo foge de seus traficantes, porém tem que escolher entre ser deportada ou se prostituir. Através de cartas que ela envia para casa e de monólogos interiores, que aparecem em *voice-overs*, o público tem conhecimento de que mesmo vivendo numa condição de exploração sexual e de invisibilidade, ela se sente mais segura em Dublin, tem aspirações na vida e amor pela família.

Por sua vez, *“The Front Line”* é um filme de suspense que mostra a história de Joe Yumba, refugiado político da República do Congo, que consegue permissão para residir e trabalhar na Irlanda. Seu passado trágico aparece em sonhos e em *flashbacks* de memórias revividas pelo estresse pós-traumático. A trama começa quando sua suposta esposa e filho são trazidos para Dublin com visto de unificação familiar; no entanto, pouco tempo depois eles são sequestrados por uma gangue. Joe trabalha como segurança de banco e é forçado a cooperar em um assalto para resgatar Kala e Daniel. O mistério sobre quem realmente é Joe e sua participação na guerra que lhe casou o exílio são revelados apenas no final do filme, quando a integração do “outro” é celebrada de forma simbólica.

Todos os filmes selecionados seguem um padrão de análise proposto por John Nicholl (2001) em *“New Guide to Film Studies”*, em que o autor explica: “nós temos que aprender a ler uma imagem visual, como a de filme, da mesma forma como nós aprendemos a ler um livro ou uma peça”¹⁰ (2001, p.7, tradução nossa).

Nicholl (2001) argumenta que para se “ler” um filme é necessário fazer uma análise profunda das trilhas sonoras e visuais e seus códigos e signos que criam significados na linguagem cinematográfica: códigos pessoais (gestos, expressões faciais, figurino); códigos técnicos (tipos de filmagem, ângulos das câmeras, iluminação, uso de cores, enquadramento); códigos sonoros (sons diegéticos e não

¹⁰ Cf. original: *“we have to learn how to read a visual image such as a film in the same way as we have learnt to read a book or play”*.

diegéticos, música, falas, silêncio); códigos temporais (presente, passado, *flashback*, tipos de corte/edição, títulos); cenários; objetos; e, a localização onde o filme é gravado (NICHOLL, 2001).

No entanto, nem todos os códigos e convenções do cinema são discutidos em todos os filmes escolhidos. Os comentários presentes nas análises são os que se fizeram necessários para comentar a construção de significado na narrativa audiovisual em questão. Cabe aqui esclarecer também que muitos termos fílmicos empregados na pesquisa provêm do *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2001), de Jacques Aumont e Michel Marie; alguns desses termos não foram traduzidos para o português, visto que são usados em inglês no Brasil.

Essa introdução traz a seguir um breve histórico que relata pontos importantes da consolidação do cinema na República da Irlanda enquanto expressão artística e indústria fílmica. Foi essencial a realização de uma pesquisa a respeito da origem do cinema e da construção de uma identidade fílmica para que pudéssemos compreender o que motivou a transformação e como os filmes selecionados nesta tese dialogam com o passado. O texto a seguir compartilha uma pequena parte dessa pesquisa sobre a história do cinema irlandês, quebra com a tradição e seu processo evolutivo que culminou nas três ondas do cinema contemporâneo.

1.1 O Cinema na República da Irlanda: Da Origem às Três Ondas do Cinema Contemporâneo, um Breve Histórico.

Foi durante o Período Mudo que o cinema surgiu na Irlanda, pouco depois das primeiras exibições em Paris e Londres, em meados de 1890, em concertos musicais. De acordo com Kevin Rockett, Luke Gibbons e John Hill (1988) em "*Cinema and Ireland*", telas eram montadas em várias cidades e vilarejos em qualquer lugar onde um projetista itinerante pudesse armar seu equipamento e onde os espectadores pudessem se acomodar. Entre 1896 e 1909, o número de apresentações cresceu consideravelmente, e esse estágio inicial do cinema só teve fim com a criação de um lugar exclusivo para a exibição da sétima arte (ROCKETT; GIBBONS; HILL, 1988).

O primeiro cinema permanente do país, o *Volta*, foi inaugurado em 1909 através do incentivo de James Joyce e outros investidores. Segundo Kevin Rockett (1988), houve uma rápida expansão no número de cinemas até 1930. Durante os primeiros anos de exibições, os filmes exibidos ao público irlandês eram produções estrangeiras em quase toda a totalidade, com algumas exceções quando apareciam paisagens do país, cenas de pessoas ou eventos em forma de arquivos fotográficos. No entanto, a primeira companhia de cinema, *Irish Animated Pictures*, estava sendo criada e o primeiro filme irlandês, o documentário “*Life on the Great Southern and Western Railway*” (1904), foi feito pelo projetista Louis de Clerq.

De acordo com Rockett (1988), o inventor e cineasta inglês, Robert Paul, escolheu Cork e Belfast como cenário para suas primeiras produções e fez dois filmes irlandeses: “*A Cattle Drive in Galway*” (1908), que foi o primeiro filme sobre guerra por causa de terras e “*Whaling Ashore and Afloat*” (1908), que registrou atividades na costa irlandesa. Outro cineasta pioneiro foi Arthur Melbourne-Cooper, dono da *Alpha Picture Co.*, em Londres, que escolheu a Irlanda como o principal local para a filmagens mais longas feitas até então, que foi distribuída em quatro partes: “*Glimpses of Erin*”, “*Irish Life and Character*”, “*The Railway from Waterford to Wexford*” e “*Transferring Mails at Queenstown*” (ROCKETT, 1988, p. 6-7).

Durante 1910 e o começo de 1920, cineastas do país e estrangeiros simpatizantes produziram uma vasta gama de materiais a partir de adaptações de romances e peças, mas também roteiros originais, histórias de amor, comédias e dramas históricos. Porém, de todo esse acervo, os filmes que se mostraram mais relevantes foram os que remontavam a história política, pois estes contribuíram para a crescente consciência nacionalista. Nesse período, *The Film Company of Ireland* (FCOI) se consolidou, apenas um mês antes do Levante de Páscoa em 1916. Entretanto, os primeiros filmes produzidos pela FCOI foram destruídos nas explosões, junto aos escritórios da companhia, que ficavam próximos ao local do ataque.

Com a independência da Irlanda em 1922, a República perdeu seu suporte financeiro e até meados de 1930 não houve investimento em companhias de cinema. Nas palavras de Rockett (1988), com a falência do governo para dar continuidade à atividade fílmica nacionalista, “representações populares da Irlanda na tela, com algumas notáveis exceções, foram deixadas, predominantemente, para

os padrões comerciais de companhias americanas e inglesas”¹¹ (ROCKETT, 1988, p. xi-xii, tradução nossa).

O *status* da Irlanda de ex-colônia tornou possível uma gama de representações cinematográficas que sustentavam um senso de inferioridade cultural. Sendo a violência ou o retrocesso da vida rural, as nações produtoras de filmes dos centros metropolitanos acharam na Irlanda uma porção de características que contrastavam com as virtudes da sua própria cultura.

Assim, inicialmente, o cinema irlandês foi dominado por uma série de estereótipos que tinham muito a ver com a ausência de uma indústria cinematográfica local. Em “*Modern Irish Cinema: Re-viewing Traditions*”, Richard Kearney (1992, p. 145), comenta que representações da Irlanda por companhias americanas e britânicas eram baseadas em padrões ideológicos: enquanto os americanos tendiam a romantizar a paisagem temática da ilha, os ingleses buscavam criminalizar a violência e o nacionalismo sentimental.

O conjunto de filmes produzidos no período pré-independência tinham um conteúdo mais radical do que qualquer produção das décadas que sucederam o novo estado; porém, segundo Rockett (1988), há poucos comentários em relação a sua existência, não apenas pela falta de registros históricos cinematográficos do Período Mudo, mas, principalmente, pela repressão ideológica do país independente, que passou a ser um só poder junto da instituição da igreja católica.

No mesmo mês em que o Tratado de Independência Parcial da Irlanda foi aprovado, janeiro de 1922, a necessidade de se construir uma escola própria de cinema e criar filmes peculiares que mostravam os irlandeses sobre seu próprio ponto de vista já havia se disseminado. Entretanto, isso não aconteceu, e a questão é: “por que o novo estado fracassou em criar essa indústria dado a imensa atividade das décadas anteriores?”. As respostas a essa pergunta recaem sobre o contexto político e militar do novo estado. Após o tratado, o país enfrentou uma guerra civil de dois anos o que tornou as produções fílmicas quase impossíveis. Nas palavras de Rockett (1988):

Tendo em vista os problemas econômicos dos seus primeiros anos, especialmente na agricultura onde a maioria das pessoas trabalhavam, pouco interesse na produção fílmica era esperado. De fato, era mais provável que os filmes fossem associados com o radicalismo do Sinn Féin e

¹¹ Cf. original: “popular representations of Ireland on the screen have, with some notable exceptions, been left to the predominantly commercial designs of American and British film”.

com o IRA. Assim, para o governo do novo estado, que tinha seu suporte entre fazendeiros, profissionais, empreendedores e a igreja católica institucionalizada, tal experimentação seria vista como detrimento à estabilidade social que era a prioridade principal nos anos pós-Tratado (ROCKETT, 1988. p. 39-40, tradução nossa)¹².

Não houve muito entusiasmo em se investir no cinema local, nem por empreendedores, nem pelo governo, que, inclusive, criou o *Censorship of Films Act* em 1923, uma das primeiras legislações do parlamento. De acordo com o autor, os primeiros filmes que levavam o logo do país foram comédias que se distanciavam muito dos temas nacionalistas das décadas anteriores.

O primeiro filme que foi capaz de representar a situação trágica que o país havia enfrentado foi *“Irish Destiny”* (1925), escrito e produzido por Dr. Isaac Eppel, dono do *Palace Cinema*, em Dublin. Ele estreou em 1926 para coincidir com o décimo aniversário do Levante de Páscoa e foi um grande sucesso que gerou retorno financeiro. O desejo de investir no cinema começou a ganhar vida e um fórum público foi organizado para falar sobre as vantagens que o investimento nessa arte poderia proporcionar. Segundo Rockett, no dia de inauguração do fórum, Dr. Eppel garantia que a Irlanda possuía muitas vantagens na área de produções fílmicas por possuir um “cenário incomparável, luzes de uma natureza artística, baixo custo de produção e um mercado pronto para produções irlandesas em países estrangeiros”¹³ (ROCKETT, 1988, p. 43, tradução nossa).

Outro assunto debatido no fórum foi derrubar a propaganda anti-irlandesa que se instaurava nos Estados Unidos e usar o cinema para incentivar o turismo, mostrando a Irlanda como em *Irish Destiny* e não como representada por Sean O’Casey em *“The Plough and the Stars”* (peça que relata acontecimentos durante o Levante de Páscoa com uma perspectiva antinacionalista).

De acordo com Rockett (1988), o governo recebeu muitos pedidos de embaixadas irlandesas para produzir um filme que fizesse propaganda positiva e mostrasse um país civilizado, com uma cultura antiga e belezas espelhadas na grande variedade de pontos turísticos. O filme *“Ireland”*, concluído e apresentado ao

¹² Cf. original: *“In the view of serious economic problems in its early years, especially in agriculture where the majority of the people worked, little interest in film production could be expected. Indeed, film was more likely to be associated with the radical Sinn Féin and the IRA. Thus, for a Free State government with its support amongst big farmers, the professions, business and the institutionalised Catholic Church such experimentation would have been seen as detrimental to the social stability which was the main priority in the post-Treaty years”*.

¹³ Cf. original: *“incomparable scenery, light of an artistic nature, small cost of production, and the ready market for Irish productions in foreign countries”*.

governo em 1929, trazia imagens que representavam a Irlanda como um país culturalmente rico, belo e em rumo ao desenvolvimento.

Numa direção alternativa, o filme *“By Accident”*, produzido pela *Irish Amateur Film Society*, em 1930, deu início a uma linha de filmes amadores que queriam disputar espaço com as produções americanas que dominavam as telas do país. Nessa época, a situação na Irlanda era como na Inglaterra, 90 por cento dos filmes em cartaz eram americanos. A indústria americana de cinema expandiu-se consideravelmente nesse período e estava cada vez mais sofisticada. O contexto internacional da Primeira Guerra Mundial deu a oportunidade para a criação de novas técnicas e mercados distantes foram conquistados pelos Estados Unidos, o que consolidou sua posição até os dias de hoje. Em contrapartida, o cinema europeu foi destruído pela guerra, seja fisicamente ou por falta de capital, o que tornou *Hollywood* a força dominante neste cenário. Todavia, algumas indústrias europeias tentaram resistir a essa ameaça, criando, por exemplo, o *Cinematograph Act* na Inglaterra em 1928, que tinha uma política de estabelecer uma cota mínima de filmes britânicos em seus cinemas (ROCKETT, 1988).

Os filmes sonoros, reproduzidos pela primeira vez no país em 1929, acompanharam essa decadência do cinema europeu e a ascensão de filmes Anglo-Americanos; no entanto, causaram muita controvérsia pelo tipo de inglês que era falado. Segundo Rockett (1988, p. 52, tradução nossa), “sotaques americanos e ingleses no cinema produziram um choque muito grande para aqueles envolvidos na luta ideológica para estabelecer uma identidade cultural irlandesa distinta”¹⁴. Restaurar a língua gaélica como vernácula era um dos objetivos do partido Fianna Fáil, e o sotaque do inglês falado nos filmes se tornou uma questão cultural e política.

Entretanto, após essa reação inicial hostil em relação à língua, um conflito muito maior se ergueu no que diz respeito ao conteúdo dos filmes. A igreja católica via a influência americana como imoral e gerou um movimento anticinema que censurou milhares de filmes. Já os filmes ingleses, que retomavam a história do império, feriam o ego nacionalista e inflamavam radicais republicanos que chegaram a depredar alguns cinemas. De acordo com Rockett (1988), uma versão de Alfred Hitchcock da peça *“Juno and the Paycock”* (1930) de Sean O’Casey, odiada tanto

¹⁴ Cf. original: *“American and English accents in the cinema provided a rude shock to those who had been engaged in an ideological struggle to establish a distinctive Irish cultural identity”*.

pelos católicos, quanto pelos republicanos, acabou sendo queimada em praça pública, após sua exibição em Limerick, por seu conteúdo imoral e antinacionalista.

Outro exemplo de filmes ofensivos aos irlandeses no Período Mudo e no começo do Período Sonoro foi *“Smiling Irish Eyes”* (1929), um típico filme americano que encenava a vida dos irlandeses através da sátira como em uma peça de teatro. Mesmo tendo algumas cenas que difamavam a imagem do povo cortadas, o filme ridicularizava estereótipos por seu sentimentalismo e ingenuidade e foi um insulto aos espectadores que vaiaram e cantaram canções irlandesas durante uma das seções como forma de resistência (ROCKETT, 1988).

De acordo com Rockett (1988), muitos filmes foram feitos sobre a Irlanda contemporânea nos anos 1930 e sobre a guerra de independência, porém por companhias estrangeiras que distorciam a história. Sendo assim, a maioria deles foram censurados e nunca estrearam em cinemas irlandeses. Já o filme *“The Informer”* (1935), baseado no romance de Liam O’Flaherty e dirigido pelo americano John Ford, teve um imenso sucesso na Irlanda, mas por muito pouco não foi rodado nas telas do país. Ele foi um dos 97 filmes banidos pelo *Film Censor* durante 1930-39, entretanto, a decisão foi revertida pelo *Censorship of Films Appeal Board* pela primeira e única vez. O sucesso desse filme levou Ford ao seu segundo projeto sobre a Irlanda com a adaptação da peça *“The Plough and the Stars”* de Sean O’Casey em 1936.

A primeira tentativa do cinema irlandês de fazer um filme realista sobre a guerra de independência se deu com a adaptação do livro de contos de Frank O’Connor, *“Guests of the Nation”* (1931). Dirigido por Denis Johnston em 1934, esse filme mudo segue a história original, porém acrescenta muitas cenas e recursos visuais que remontam a ação coletiva de pessoas lutando pela causa e desdobramentos tensos fora da prisão de Kilmainham, onde homens do IRA foram confinados para serem executados. De acordo com Rockett (1988), apesar de o filme ter sido produzido com um financiamento ínfimo, por técnicos inexperientes e em quintais de Dublin, ele foi influenciado pelas montagens de Eisenstein e investiu em um elenco famoso na época. Frank O’Connor participou do filme com um pequeno papel e depois relatou que se surpreendeu com o trabalho da companhia, que representou tragicamente o espírito de luta e de camaradagem existente entre as forças opostas, assim como a devoção dos homens envolvidos na guerra. Na opinião de O’Connor, o filme remontou a história melhor que a literatura poderia ter

feito, e “o Governo estaria bem orientado se fornecesse o dinheiro necessário para refazer o filme”¹⁵ (1988, p. 62, tradução nossa), eliminando assim as falhas técnicas.

No ano seguinte, um dos filmes mais elaborados sobre a guerra de independência entrou em cartaz, *“The Dawn”* (1936), dirigido por Tom Cooper que era dono de um cinema em Killarney. Foi o primeiro longa metragem sonoro feito pelo Novo Estado, e contou com a ajuda de muitos amigos e conhecidos do diretor, que construíram um estúdio a prova de som na cidade e trabalharam todas as noites e madrugadas, inclusive em domingos e feriados. Equipamentos de filmagem e edição foram improvisados e uma usina elétrica próxima ao local foi adaptada para funcionar como estúdio, poucas coisas essenciais para a produção foram importadas.

“The Dawn” se passa durante a batalha do IRA e dos *Black and Tans* e foi feito quinze anos após o término dessa fase da guerra. Foi um incrível sucesso que lotou os cinemas do país por semanas, o que deixou clara a necessidade de se investir em temas que mostravam de forma realista as preocupações morais e políticas do período. Esse filme levantou muita polêmica, porque trazia uma mensagem nacionalista em relação à fronteira na Irlanda do Norte, a ideia de que a luta deveria continuar tornando toda a ilha um estado independente. De acordo com Rockett (1988), impressionantemente, o filme não foi censurado na Irlanda do Norte, mas teve algumas cenas cortadas.

O trabalho cinematográfico realizado em Killarney teve repercussões e foi usado como metáfora para se referir ao nascimento da indústria de cinema local. O experimentalismo e independência na produção mostrou à nação do potencial da produção irlandesa na sétima arte. Dessa forma, os temas que mais se destacaram na formação da tradição estão ligados às preocupações coletivas, ao nacionalismo e ao realismo endógeno na representação da história política. Entretanto, os excessos da fantasia norte-americana sobre a Irlanda rural como lugar idílico se fazem presentes até a contemporaneidade. A influência dos filmes de John Ford, em especial *“The Quiet Man”* (1952), pode ser percebida na quantidade de ficções que ecoam suas imagens e tema.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, quase não houve produções cinematográficas relevantes. Entre 1958 e 1963, a Irlanda havia iniciado a abertura

¹⁵ Cf. original: *“the Government would be well advised to provide the necessary money to have the picture re-filmed”*.

para o comércio externo e para a cultura popular norte-americana. De acordo com Terence Brown, em *“Ireland – a social and cultural history – 1922-2002”* (2004), a Segunda Expansão Econômica ajudou no desenvolvimento do país, gerou empregos e renovou o sentimento de nacionalismo. Em 1963, o primeiro serviço nacional de televisão, RTÉ, foi habilitado, mas a igreja católica condenou o universo alternativo trazido pela televisão, principalmente, pela cultura norte-americana que, em sua visão, impregnou a cabeça dos jovens com imoralidades.

O desejo de desconstruir a imagem exógena romantizada idealizada por Hollywood e criar uma noção de cinema nacional levou à ideia da criação de um comitê, em 1968, a fim de se estabelecer um *Film Board* (ideia que só se concretizou no início dos anos 1980). Todavia, de acordo com Martin McLoone (1994), o ponto crucial para a existência de uma produção fílmica irlandesa aconteceu com o Ato de Artes de 1973, que reconheceu o cinema como uma forma de arte, tornando-o digno de financiamentos pelo Estado.

Durante os anos 1960, 1970 e 1980, todo financiamento, ou grande parte dele, provinha de indústrias fílmicas de outros países. Esse fato gerou discussões acerca do que faz um filme ser considerado irlandês, se são os temas, o lugar onde a história se passa ou a nacionalidade do cineasta e do roteirista que trazem a identidade nacional. Todavia, até os dias atuais, a maioria dos filmes feitos na Irlanda ou sobre a Irlanda não são completamente financiados pela indústria local; a Irlanda e a Irlanda do Norte competem com grandes indústrias da União Europeia por financiamento e novas plataformas. Eles são totalmente ou parcialmente fomentados pelos Estados Unidos, Reino Unido e pela União Europeia (PETTITT, 2010).

As três ondas do cinema contemporâneo não possuem datas específicas estabelecidas; elas são marcadas por tipos semelhantes de temas que espelham momentos históricos. A primeira onda teve início com a consolidação do *Irish Film Board* (1983 – 1987) e ficou conhecida por ser um cinema de vanguarda; a segunda onda, chamada “Tigre Celta”, teve início por volta dos anos 1993, com o reestabelecimento do *Irish Film Board* (IFB), ela é marcada pelo momento de aceleração econômico e entrada de novas tecnologias; a terceira onda, conhecida como “Pós-Tigre Celta”, é caracterizada pelo olhar para o rápido avanço econômico, suas consequências e pelo período de recessão, que teve seu ápice por volta de 2006.

Na primeira onda, rotulada por Debbie Ging (2002) como "era de ouro" (final dos anos 1970 até final dos 1980), uma geração de diretores independentes se opôs a representações tradicionais da pitoresca Irlanda rural e propôs novos estilos e temas. Segundo Debbie Ging (2002), cineastas como Cathal Black, Ciaran Hickey, Bob Quinn, Joe Comerford e Pat Murphy (a única diretora do sexo feminino) começaram a explorar outros modos de representar a sociedade irlandesa sem exacerbar ou distorcer a história e a ideologia e mostrar a diversidade de identidades que haviam sido obscurecidas pelo cinema político.

Segundo Debbie Ging (2002) e Ruth Barton (2002) filmes como *"Pigs"* (1984, dirigido por Cathal Black) e *"Reefer and the Model"* (1988, dirigido por Joe Comerford) foram influências decisivas no rumo à reconstrução do imaginário da nova identidade irlandesa, da realidade do país e da inclusão de vozes marginalizadas. De acordo com Ging (2002):

A característica mais marcante desse período de produção de filmes independentes foi a forma como estranhos, estrangeiros e personagens marginalizados eram tratados. Muitos dos filmes feitos durante esse período desafiavam expressivamente os discursos que estavam na moda da época, que ligavam o passado com a exclusão e o presente com a inclusão e a diversidade por atribuir vozes a uma vasta gama de perspectivas marginalizadas (GING, 2002, p. 178-179, tradução nossa)¹⁶.

Esses cineastas de vanguarda trabalharam conscientemente com a ideia de autocompreensão e autoquestionamento, o que foi crucial para a consciência progressiva ligada ao início da reformulação da identidade irlandesa. Eles olhavam para o passado para analisar o presente e observavam questões locais que espelhavam paradigmas universais.

De acordo com Allison MacLeod (2018), entre 1980 e 1987, o IFB financiou totalmente muitos filmes ficcionais de longa e curta metragem e documentários para a televisão, fato que corresponde à maior contribuição do Estado para o desenvolvimento do cinema irlandês até então. No entanto, a falta de retorno financeiro e investimentos levou o IFB à falência e ele foi reestabelecido apenas em

¹⁶ Cf. original: *"The most striking features of the first period of independent filmmaking in Ireland was the way in which it treated strangers, outsiders and marginalised characters. Many of the films made during this period expressly challenged the currently fashionable discourses that equate the past with exclusion and the present with inclusion and diversity by giving voice to a wide range of marginalized perspectives"*.

1993 (mesmo ano que a homossexualidade foi descriminalizada na Irlanda) com a proposta de “vender” a imagem de uma Irlanda moderna e próspera.

Em 1991, *“My Left Foot”*¹⁷ (1989), de Jim Sheridan, foi premiado internacionalmente com dois *Oscars* e incluiu a Irlanda no cenário internacional, impulsionando financiamentos do governo. O filme abriu portas para um novo cânone nas universidades da Irlanda, dando início aos Estudos Fílmicos, que até então eram quase inexistentes. Totalmente financiado pela televisão britânica, o filme narra a história de Christy Brown, que é portador de paralisia cerebral, e mostra atitudes em relação aos deficientes físicos da época, 1959. O protagonista possui apenas o movimento de seu pé esquerdo e fica famoso por suas pinturas, consegue tirar a família da pobreza e se casar. O final feliz traz o típico desfecho hollywoodiano sobre deficiências físicas, em que a perseverança leva à vitória sobre as adversidades.

Muitos filmes de Sheridan se tornaram populares por sua habilidade em retratar a relação entre indivíduos e seus semelhantes com o mundo. *“Em Jim Sheridan: Framing the Nation”*, Ruth Barton (2002) afirma que Sheridan descobriu que, para um grande número de pessoas apreciarem seu trabalho seria necessário desmanchar as complicações temáticas e de enredo e focar em apenas um ou dois personagens. Usando arquétipos da ficção irlandesa, como a mãe forte, o filho emasculado e o pai problemático (que requerem uma leitura alegórica), seus filmes adquiriram sucesso comercial e contam histórias de triunfo sobre adversidades, histórias que o público em massa queria ver e ouvir (BARTON, 2002).

Entretanto, Barton (2002) argumenta que com o intuito de alcançar um contingente maior de espectadores, principalmente o público norte-americano, os filmes de Sheridan não penetravam na história política como esperado e usavam esta como um pano de fundo para expor indivíduos estereotipados e seus dramas familiares. Muitos questionaram se o cinema não estaria se tornando muito hollywoodiano, se a identidade cinematográfica não estaria se perdendo. A autora relata que os críticos de cinema da época condenavam o aspecto “popular” desses filmes feitos para atingir um público estrangeiro e delinearam uma linha entre cinema de entretenimento e cinema político.

¹⁷ O filme é brevemente comentado no terceiro capítulo, que aborda a representação de deficiências intelectuais e físicas.

O fato desses filmes não mais enfatizarem a preocupação com o coletivo e com reflexões históricas era visto como um problema sem solução por alguns críticos. Muitos diretores, como Jim Sheridan, foram acusados de abandonar a tradição em nome de temas universais e novos modelos de produção que se pareciam muito com os de Hollywood (BARTON, 2002). Contudo, Barton (2002) discute um assunto bastante controverso, que é a questão do financiamento internacional, que se faz necessário para a realização de um filme irlandês. Não se pode perder de vista que a Irlanda possui uma população relativamente pequena e que a sobrevivência da indústria fílmica depende da venda para cinemas, televisão e DVDs, especialmente fora do país, onde há um contingente muito maior de compradores (BARTON, 2002).

Na segunda onda do cinema contemporâneo, a exclusão social passou a não ser mais abordada em seu discurso polifônico como na primeira onda. Segundo GING (2002), filmes como *“The Disappearance of Finbar”* (1996), *“Snakes and Ladders”* (1996), *“Drinking Crude”* (1997) e *“The Nephew”* (1998) expõem uma forma de juventude universal apolítica, protagonizada por homens brancos, eurocêtricos, heterossexuais e de classe média, que poderia residir em qualquer cidade do ocidente, despolitizando aqueles genuinamente excluídos. A autora argumenta que personagens marginalizadas estavam presentes, porém por demandas políticas de correção, porém não possuíam sua própria voz (GING, 2002).

No entanto, Neil Jordan e Pat Murphy se destacaram por seus experimentalismos formais e por provarem que é possível penetrar abaixo as ideologias visuais. Para Lance Pettit (2010), em especial, as produções de Neil Jordan, *“Michael Collins”* (1996) e *“The Butcher Boy”* (1997), ambas para *Warner Brothers*, são consideradas um marco da era “Tigre Celta” por subverterem a tendência que predominava na época; estes dois filmes conseguiram ir além da tradição fílmica.

“The Butcher Boy” retoma o período de abertura para a expansão econômica de 1958 a 1963 e traz as experiências traumáticas vividas por Francie Brady, que vivia em uma pequena cidade irlandesa nos anos 1960. O protagonista já adulto narra sua história no *voice-over*, enquanto na trilha de imagens ele menino, vive em um lar desestruturado e violento. A exclusão social e as tragédias em sua vida o levam à loucura e expõem a esquizofrenia como possível consequência desses traumas e como responsável por levá-lo a cometer um assassinato.

Embora o estereótipo negativo do esquizofrênico, ‘louco assassino’, corresponda a uma representação tradicional desta doença mental, *“The Butcher Boy”* desconstrói outros estereótipos: a mãe irlandesa, como mulher santificada e zeladora, e o da Irlanda rural, como um lugar pacífico e romantizado. O filme faz críticas à instituição católica, que fica responsável por Francie em sua infância, e ao tratamento psiquiátrico que ele recebe no manicômio, onde ele fica preso por muitos anos após cometer o crime.

Segundo Ging (2002) e MacLeod (2018), muitos filmes da segunda onda se passam durante a expansão econômica dos anos 1950 e 1960 e conectam eventos do passado a seu impacto na modernidade. Eles contestavam o passado sociopolítico expondo assuntos que ainda não havia sido esgotado. Apesar de o cerne da história de *“The Butcher Boy”* ser a exclusão social e a loucura daquele menino negligenciado, Jordan deu mais atenção ao contexto político do que se nota no romance homônimo de Patrick McCabe, de onde ele foi adaptado. No entanto, o filme não se aprofunda na história política do país como *“Michael Collins”*, *“The Crying Game”* e *“Angel”*, por exemplo (GING, 2002; MACLEOD, 2018).

Neil Jordan e sua equipe foram premiados e elogiados pelo excelente trabalho de transposição de *“The Butcher Boy”*, por terem explorado muitos recursos e códigos cinematográficos que construíram uma história maior sob o texto original. Após esse sucesso, Neil Jordan decidiu fazer outra adaptação de um romance de Patrick McCabe, *“Breakfast on Pluto”* (2005) – lançado no Brasil como *“Café da Manhã em Plutão”* (2005) –, que é semelhante estilisticamente à *“The Butcher Boy”* na estrutura em *flashbacks*, no uso do *voice-over* e também no tema da exclusão social.

Narrado pelo protagonista transgênero, Kitty, a história retrata a vida de adolescentes que residiam em um vilarejo próximo à fronteira da Irlanda do Norte nos anos 1980. O protagonista e seu grupo de amigos pertencem à “subclasse” de sujeitos sociais excluídos e, assim como muitos jovens de sua época, migram para a Inglaterra para fugir da monotonia, falta de empregos e, principalmente, do preconceito de uma sociedade católica falsa-moralista e julgadora. A história ilustra alguns ataques do IRA, o que levantou indagações se os assaltos paramilitares não seriam o assunto mais importante do filme. Entretanto, segundo Patrick McCabe (2006), *“Breakfast on Pluto”* não lida diretamente com o IRA e as forças opostas do

Norte, mas seria inconcebível falar sobre um jovem que nasceu em 1971 em uma região de fronteira e não mencionar os atentados que ocorriam naquele período.

As guerras que levaram à independência e o passado político nunca foram temas desenvolvidos por Patrick McCabe, que é conhecido na Irlanda por abordar tópicos periféricos e obscuros. Seus contos e romances lidam com questões socioculturais do país no século XX, como alcoolismo, loucura, violência doméstica, casamento, catolicismo, abuso sexual de menores e exclusão social. Dessa forma, as adaptações dos romances de McCabe por Neil Jordan tiraram a história política de foco e revisitaram o passado com uma preocupação mais voltada à representação de sujeitos sociais excluídos, uma tendência da literatura que passou a ser cada vez mais presente nas telas na onda pós-Tigre Celta.

Nas décadas subsequentes a *“The Butcher Boy”*, outros assuntos passaram a se destacar, pois houve uma transformação na essência da cultura midiática, especialmente nas regiões da fronteira entre norte e sul. Segundo o embaixador Frank Sheridan (2013), o Acordo de Paz da Sexta-Feira Santa de 1998 reconheceu que a maioria da população norte-irlandesa desejava continuar a fazer parte do Reino Unido e uma parte significativa da população norte-irlandesa, e a maioria da população da Irlanda, desejavam uma Irlanda unida. As duas visões foram reconhecidas como legítimas e a divisão política da ilha permanecerá até que a maioria das populações desejem o contrário; caso isto aconteça, os governos britânicos e irlandês têm a obrigação de implementar a escolha. O estabelecimento de um governo autônomo com um Assembleia e Poder Executivo com representação proporcional das duas comunidades, unionistas e nacionalista, finalmente pôs fim aos ataques paramilitares (SHERIDAN, 2013). Com a diminuição da violência política e a entrada de novas tecnologias, a realidade do país e a natureza das produções fílmicas mudou consideravelmente.

O período “Pós-Tigre Celta” incorpora o olhar introspectivo da primeira onda, visto que muitos filmes abordam o isolamento dos cidadãos e vozes marginalizadas. A terceira onda é marcada pela experiência irlandesa da rápida transição da modernidade para a pós-modernidade, que desestabilizou identidades pessoais, culturais e o sentimento de identidade irlandesa. Muitos dos filmes desse período desafiam discursos de prosperidade e liberalização advindos do Tigre Celta e problematizam o crescimento acelerado das cidades e do processo de globalização.

Assim, um dos temas dominantes desse período é a profunda divisão social e experiências de liminaridade e alienação.

De acordo com Debbie Ging (2013), ao passo que a segunda onda explorava limites de gênero e formas de masculinidades heterossexuais, por exemplo, a terceira onda tem a tendência de mostrar a figura masculina irlandesa não como bem-sucedida, heroica ou patriota, mas “sujeitos masculinos que são socialmente marginalizados, criminosos e de classe baixa, suicidas, abusados, forçados ao exílio, gays, queers ou transsexuais, violentos, em conflitos variados ou em crise” (GING, 2013, p. 16, tradução nossa)¹⁸.

Ging (2013) afirma que essa tendência pode ser compreendida por debates públicos e críticos que envolveram a observação da transição da masculinidade irlandesa tradicional para o papel do homem na sociedade contemporânea.

O interesse em representar o “descentramento” do sujeito pós-moderno e a diversidade étnica e cultural formadoras da nova identidade irlandesa mostrou-se frequente nas últimas duas décadas. As mudanças socioeconômicas e demográficas são o cenário social de centenas de filmes como “*Kisses*” (2008), “*Life is a Breeze*” (2013) e “*Rosie*” (2018). As análises dos filmes nos capítulos a seguir ilustram como esta onda do cinema irlandês contemporâneo articula problemas sociais a uma pluralidade de vozes de sujeitos em crise.

¹⁸ Cf. original: “*male subjects who are socially marginalised, criminal and underclass, depressed, suicidal, abused, forced into exile, gay, queer or transsexual, violent and variously conflicted or in crisis*”.

2 “ADAM AND PAUL” E “GLASSLAND”: ÁLCOOL E DROGAS COMO FATOR DE EXCLUSÃO

No cinema irlandês, um dos temas recorrentes da primeira década do século XXI é a problematização da subjetividade de indivíduos que vivem às margens no contexto urbano pós-moderno. A reconfiguração de Dublin como espaço globalizado se tornou o cenário de filmes contemporâneos que mostram uma cidade fragmentada e seus habitantes, indivíduos isolados, descentrados e problemáticos. Através do conceito filosófico de cidades rizomáticas de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1984) e da teoria espacial de Marc Augé (1992), esse capítulo examina os filmes “*Adam and Paul*” (2004), dirigido por Lenny Abrahamson, e “*Glassland*” (2014), dirigido por Gerard Barrett, em que os protagonistas enfrentam o vício em drogas e álcool em uma Dublin pós-moderna. Esse estudo também comenta brevemente o filme “*Dublin Oldschool*” (2018), dirigido por David Tynan; e a importância do cinema realista enquanto fotografia ou registro da realidade, como definido por Siegfried Kracauer em “*Theory of Film*” (1960).

O conceito de espacialidade, essencial para o desenvolvimento desta análise, pode ser definido, de forma genérica, como a consciência do sujeito em relação à estruturação espacial, ou seja, da “situação de seu corpo com o meio ambiente; do lugar e orientação em relação às pessoas e às coisas e da possibilidade de organizar as coisas entre si” (*DICIONÁRIO INFORMAL*, 2013). Nesse contexto, a reconfiguração espacial está intrinsecamente associada à reconfiguração social e à construção de novas identidades urbanas. De acordo com Eduardo Barros Grella (2011), em “*Re-Defining Urban Identities in Contemporary Irish Film(s)*”, as identidades contemporâneas urbanas irlandesas foram redefinidas após a transformação da cidade e da experiência de seus cidadãos diante do desenvolvimento acelerado. Segundo Grella, essa nova articulação do cinema contemporâneo irlandês pode ser avaliada sob a perspectiva dos Estudos de Descentralização Urbana Pós-Moderna e aos termos deleuzeanos de ‘rizoma’ e ‘reterritorialização’, que fornecem uma linha de pesquisa nos estudos de identidade e subjetividade (GRELLA, 2011).

O conceito de rizoma desenvolvido pelos filósofos Deleuze e Guattari (1996) tem origem em um termo da botânica “rizoma” – uma parte do caule que se situa horizontalmente na parte subterrânea e faz trocas com o solo que o circunda,

ligando os brotos e as raízes. O rizoma cria, assim, um sistema aberto, formando uma espécie de labirintos de vasos que se entrecruzam e não possuem um centro. Essa visão do rizoma foi associada à cartografia das cidades pós-modernas, que crescem em todas as direções e se entrelaçam (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

A visão de território deleuze-guattariana é pautada no movimento de desterritorialização e reterritorialização:

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

A desterritorialização sempre é seguida de uma reterritorialização, cujos dois movimentos são indissociáveis. Entretanto, a reterritorialização é sempre formada por novas subjetividades (DELEUZE; ROLNIK, 1986).

Para Deleuze e Guattari (1996), a subjetividade é uma produção ininterrupta entre o ambiente e os encontros que vivemos com o outro, pois uma subjetividade só existe em relação à outra e ambas mudam constantemente. Ela não é vista como “identificado”, forma fixa e padronizada do indivíduo, já que, de acordo com Guattari e Rolnik (1986, p. 31), “a subjetividade não é passível de totalização ou centralidade no indivíduo” (GUATTARI, F; ROLNIK, S, 1986; DELEUZE; GUATTARI, 1996).

Na visão deleuzeana, segundo Grella (2011, p. 67), a nova configuração do espaço urbano fragmentado e globalizado está relacionada à produção de novas identidades, pois “subjetividades e espacialidades são construídas em um padrão real, ainda que multidimensional, de dispositivos rizomáticos epistemológicos, estruturas hierárquicas múltiplas que não possuem centro”¹⁹ (GRELLA, 2011, p. 67, tradução nossa). Ou seja, as questões de “centro” e “centralidade” que eram vistas como modelo de crescimento social e de desenvolvimento no século XX não se encaixam mais no contexto do capitalismo avançado.

Muitos filmes contemporâneos irlandeses mostram uma cidade transformada que é habitada por indivíduos descentrados que experimentam seu limite e vivem às margens da sociedade (GRELLA, 2011). Grella (2011) destaca que:

¹⁹ Cf. original: “*subjectivities and spatialities are constructed on a real, yet multidimensional, pattern of rhizomatic epistemological devices, which are centre-less, multiple, and non-hierarchical structures*”.

A cidade não parece funcionar como um solo centralizador de subjetividades dispersas, mas sim como uma espacialidade dispersa para identidades descentradas. Dublin [...] é agora retratada como um corpo inorgânico que contém múltiplas culturas e identidades [...] com um imaginário espacial plural, aporético e globalizado (GRELLA, 2011, p. 68, tradução nossa)²⁰.

A visão aporética é caracterizada pela discussão de paradoxos que não podem ser resolvidos. O termo aporético tem origem em uma figura de linguagem da retórica grega antiga – a *aporia* – que significa do grego “caminho inexpugnável, sem saída”. O termo pode ser definido, segundo Ceia (2009), como: “dificuldade, impasse, paradoxo, momento de autocontradição ou *blindspot* que impede que o sentido de um texto ou de uma proposição seja determinado”. No âmbito da sétima arte, o termo refere-se aos problemas de um momento em que a Irlanda se tornou o polo mais globalizado da União Europeia após o *boom* econômico do Tigre Celta (GRELLA, 2011).

Grella (2011) relata as transformações e a americanização de Dublin, em especial na arquitetura do centro da cidade e dos *shoppings*; ele cita como exemplo o início do filme “*Intermission*” (2003), de John Crowley. Para o autor, o centro de compras é o local que melhor representa o espaço pós-moderno do capitalismo avançado. No *shopping* se tem a suspensão da subjetividade, pois é um lugar onde as identidades não são bem definidas e se confundem. É conhecido como “*terrain vague*” da pós-modernidade (GRELLA, 2011).

De acordo com Anne Friedberg (1991):

O *shopping* não é um lugar completamente público. Como o fliperama, mantém a rua a uma distância segura. O *shopping* engloba um sujeito passivo em um reino ilusório. Como o parque temático, o *shopping* é “engenhoimaginado” com técnicas de manutenção e gerenciamento, escondendo os locais de descarregamento de produtos e sistemas de suporte, os guardas e seguranças que controlam suas entradas. É diferenciado das realidades urbanas, bloqueia pestilências das ruas – dos sem-teto, mendigos, crime e até do clima. Com a temperatura controlada é um refúgio de meios hostis, contém árvores e plantas grandes que criam uma ilusão de espaço aberto (FRIEDBERG, 1991, p.424, tradução nossa)²¹.

²⁰ Cf. original: “*The city seems to work not so much as a centralizing ground for dispersed subjectivities, but rather as a dispersing spatiality for decentred identities. Dublin [...] is now depicted as an inorganic body containing multiple identities and cultures [...] towards self-identification as plural, aporetic, and globalised imaginary spatiality*”.

²¹ Cf. original: “*The mall is not a completely public place. Like the arcade, it keeps the street at a safe distance. The mall engulfs a passive subject within an illusory realm. Like the theme park, the mall is “imagineered” with maintenance and management techniques, concealing the delivery bays and support systems, the security guards and bouncers who control its entrances. It defers urban realities, blocks urban blights – the homeless, beggars, crime, even weather. While it is a temperature-*

Assim, o *shopping* deseja um estado de normalização ou entorpecimento de seus habitantes, não havendo lugar para marginais como Lehiff (Colin Farrell) em “Intermission”, que faz o papel do indivíduo que quebra essa rotina estável.

De acordo com Grella (2011), o diálogo de Lehiff com a moça do caixa no início do filme funciona como um metadiscurso sobre as representações pós-modernas de sujeito, subjetividade, e de verdade que são construídas em realidades imaginadas ou imaginárias. Lehiff questiona o fato de ela não saber quem ele é, de não sabermos quem somos e onde realmente estamos. Após ele agredir a moça, os guardas aparecem e a imagem se congela por catorze segundos. Na opinião de Grella, como em “*The Matrix*”, em que a suspensão da ação precede uma falha no sistema, “essa suspensão temporal na ação também representa um distúrbio parentético à quieta rotina do *shopping*²²”, um ataque ao sistema capitalista ameaçado pela classe proletária que se incorporou no sistema globalizado (GRELLA, 2011. p. 71, tradução nossa).

Já em “*Adam and Paul*”, toda a cidade é retratada como um macro *terrain vague* de uma Dublin pós-industrial. A cidade não é mais vista como organismo vivo ou representada como um espaço idílico como em “*Ulisses*” ou “*Dubliners*”, de James Joyce. No filme, o espaço urbano passa a ser reimaginado como inorgânico, mostrando a jornada de “um dia de vida” de indivíduos alienados, solitários e consumidos pelo vício em heroína. Adam e Paul perambulam por Dublin; estão morando nas ruas e não são bem-vindos em nenhum espaço, seja público ou privado.

Embora Adam e Paul sejam de Dublin, no início do filme acordam na periferia da cidade sem saber onde estão e se locomovem para o antigo centro. Possuem sotaque da classe operária, mas não se sabe ao certo onde eles moravam; nada é revelado sobre o passado das personagens. A classe operária a qual eles pertencem também teve sua identidade redefinida durante e após o Tigre Celta; segundo Fintan O’Toole (2003), em “*After the Ball*”, o salto que o país deu da pré-modernidade para a pós-modernidade foi muito rápido e afetou a classe operária.

A Irlanda urbana sempre foi segregada socialmente e a pobreza tende a localizar-se em regiões específicas, o que formou um *apartheid* social informal. A

controlled refuge from hostile environments, it contains trees and large plants that give the illusion of outdoors”.

²² Cf. original: “*this temporary suspension to the action also represents a parenthetical disturbance in the quiet routine of the mall*”.

pobreza se concentra nos bairros da classe operária e a desigualdade entre ricos e pobres, que já vinha crescendo desde meados dos anos 1970, só aumentou. De acordo com o crítico e historiador O’Toole (2003, p. 69, tradução nossa), “os anos de crescimento econômico não fizeram nada para mudar essa tendência de forma significativa [...] esse período de mudanças profundas na verdade tornou a distância entre o rico e o pobre maior”²³. Segundo ele, a desigualdade social aumentou consideravelmente em pouco tempo, enriquecendo os investidores, isentos de taxas, e empobrecendo os menos favorecidos devido a um aumento repentino nos impostos.

Fintan O’Toole (2003) relata o legado do Tigre Celta apresentando em tabelas resultados das mudanças socioeconômicas que ocorreram no país nesse período em diversas áreas como educação, imigração, moradia e saúde. No que diz respeito à saúde, o autor alega que os pobres são muito menos saudáveis do que os ricos, no entanto, possuem menos acesso a tratamentos médicos. O *boom* econômico “fez muito pouco para acabar com a miséria de pacientes que esperavam por tratamento no setor público”²⁴ (2003, p. 78, tradução nossa). Todavia, O’Toole não se refere ao consumo e ao tráfico de drogas que, atualmente, é visto como uma epidemia no país.

De acordo com o artigo “*Heroin in Ireland is an economic massacre - we have to find a new solution*”, de Grace Dyas e Rachael Keogh (2018), a heroína chegou à Irlanda em Dublin em meados dos anos 1960, período da primeira expansão econômica, e se alastrou nos anos 1980 e 1990. As autoras afirmam que a situação piorou nos últimos anos e chamam a atenção para as estatísticas alarmantes em relação ao número de mortes causadas pelo vício e pessoas encarceradas por crimes relacionados ao tráfico de drogas:

Em 2015, 695 pessoas morreram em decorrência do vício em drogas. No mesmo ano, 425 pessoas morreram por suicídio e houve 196 mortes em rodovias, mas a vida daquelas que morreram por vício não são representadas em campanhas nacionais. Um total de 72% da população presidiária é referente a crimes relacionados às drogas [...] Custa 22.000 por ano abrigar um usuário (DYAS; KEOGH, 2018, tradução nossa)²⁵.

²³ Cf. original: “*The boom years did nothing to change the trend in any significant way [...] this period of profound change actually made the gap between the rich and the poor worse*”.

²⁴ Cf. original: “*did little to end the misery of public patients waiting for treatment*”.

²⁵ Cf. original: “*In 2015, 695 people died from drug addiction. In the same year, 425 people died by suicide and there were 196 road deaths, but the lives of those who die from addiction aren’t represented in national campaigns. A full 72% of the prison population are there because of drug related crime [...] It costs 22,000 a year to house a drug user*”.

O valor gasto no auxílio dos usuários encarcerados tornou-se uma séria questão econômica que, na visão das autoras, necessita repensar soluções (DYAS; KEOGH, 2018).

Kitty Holland (2018), em *“Working-class people have become so dehumanised by this drug”*, cita palavras de Dyas que alerta sobre o padrão comportamental dos usuários, que abre as portas para o ódio e ressentimento, afastando o doente de seus parentes e do convívio social:

Essa substância [heroína] gera consequências no comportamento das pessoas que são ameaçadores para a sociedade como um todo. Isto permite que as pessoas os odeiem, desumanizem e criminalizem. Se você estiver em Foxrock ou Ranelagh ou em uma região de classe média você pode pagar o tratamento. Se você for da classe operária, tudo o que lhe é oferecido é a prisão ou metadona. Há apenas 30 macas para desintoxicação nesse país. O que nós temos visto é um lento genocídio de classe²⁶ (DYAS, 2018, tradução nossa, apud HOLLAND, 2018).

A mudança comportamental dos usuários de heroína oferece risco não apenas ao próprio usuário, mas também às suas famílias e à sociedade, que se tornam alvo de furtos, roubos e agressões (HOLLAND, 2018).

Com o intuito de discutir e refletir sobre alternativas para o problema, Grace Dyas (2009), em parceria com Rachael Keogh, autora da autobiografia *“Dying to Survive”*, escreveu e produziu uma peça intitulada *“Heroin”* em 2010, que foi muito bem recebida e ganhou o prêmio *“Spirit of the Fringe no Dublin Fringe Festival”* em 2010. A peça ficou muito popular por escancarar um tema ocultado pelo governo e pela igreja até então. Ela vem sendo encenada até os dias de hoje na Irlanda e em outros países da Europa e foi adaptada para uma nova versão (DYAS, 2009).

“Heroin” explora a questão do impacto causado pelo vício, dos anos 1960 até 2000, nos flats em *Ballymun*, em Dublin, expondo como o problema se alastrou de forma epidêmica na classe operária. Por meio de monólogos de *“personas”* ou *“versões de si”*, e não de personagens propriamente ditos, cada ato se refere a uma das cinco décadas e, assim, é possível entender a evolução do consumo através do tempo e a deterioração no corpo e mente dos viciados. A peça clama por um novo olhar sobre os usuários como doentes e não como criminosos, pelo financiamento

²⁶ Cf. original: *“This substance [heroin] creates consequences in people’s behaviour that are threatening to society at large. That allows people to hate, dehumanise and criminalise them. If you are in Foxrock or Ranelagh or some middle-class area you can buy treatment. If you are working-class, all that’s offered is prison or methadone. There are only 30 detox beds in this country. What we have had has been a slow class genocide”*.

do governo de tratamentos para pessoas de baixa renda e pela descriminalização dos usuários. Grace Dyaz e Rachael Keogh cresceram em meio ao tráfico de *Ballymun*, tornaram-se usuárias de heroína, mas sobreviveram ao vício e hoje são ativistas na batalha contra o preconceito na tentativa de humanizar a sociedade em relação aos doentes (DYAS; KEOGH, 2018).

A representação de usuários em drogas não é muito explorada na literatura e no cinema irlandês tanto quanto o vício causado pelo álcool. Contudo, assim como a peça de Dyaz, *Adam and Paul* (2004) escancara esse problema. Escrito pelo ator Mark O'Halloran a pedido do diretor Lenny Abrahamson, o filme teve uma ótima recepção na Irlanda, ganhou o prêmio de melhor diretor no “2004 Irish Film & Television Award” e foi indicado para mais oito categorias como parte do programa oficial do “Berlin Film Festival” de 2005. Obteve sucesso comercial e internacional, ganhando prêmios no “Sofia International Film Festival”, no “Gijón International Film Festival” e no “Evening Standard British Film Awards” (ABRAHAMSON; O'HOLLARAN, 2011).

Lenny Abrahamson trabalhou muito tempo com mídia e propaganda, teve seu primeiro filme, “3Joes”, lançado em 1991, mas ficou conhecido na Irlanda por sua trilogia “Adam and Paul” (2004), “Garage” (2007) – que é examinado no segundo capítulo desta tese – e “What Richard Did” (2012), que lidam com os temas de exclusão e inclusão social sob perspectivas distintas. Ele dirigiu para a televisão irlandesa a minissérie “Prosperity” (2007), também escrito por Mark O'Halloran, que tem uma articulação muito semelhante a “Adam and Paul” por espelhar condições e experiências da vida moderna, como, alienação, desorientação e isolamento. Já seu quarto longa-metragem, “Frank” (2014), classificado como uma comédia musical, fez sucesso apenas no cinema alternativo; enquanto seu último filme, “Room” (2015), obteve sucesso internacional e foi nomeado ao Oscar de melhor diretor. Com exceção a “Room” – traduzido para o português como *O quarto de Jack* –, toda a obra do diretor permanece inédita no Brasil (GONÇALVES, 2016).

É bastante perceptível o interesse que Abrahamson tem em mostrar em seus filmes vários sujeitos sociais e diversas situações que os levam para as margens da sociedade. O excluído aparece como vítima de outras personagens ou como agentes causadores de sua condição. Porém, de acordo com Dióg O'Connell (2011, p. 118, tradução nossa), “a caracterização de Adam e de Paul sugere que o fardo em suas vidas é uma combinação de vontade própria e destino [...] há um elemento

fatalístico na história, mas o fatalismo é causado por eles mesmos”, pois eles têm a opção de seguir o caminho alternativo de Janine (Louise Lewis), ou encontrar o mesmo fim de Matthew. Os protagonistas estão excluídos de seu grupo social por serem usuários que roubam pessoas; contudo, para O’Connell (2011), eles não ocupam o lugar de vítima, visto que suas situações estão atreladas às suas ações. Entretanto, acredita-se que a caracterização de Adam e Paul, como causadores de sua própria desgraça (agentes), retoma de forma simplista o tema do vício em drogas, visto que a motivação para suas ações acontece em um nível mais complexo.

Adam e Paul são personagens estereotipados, construídos como se fossem um, pois possuem o mesmo estigma social e retratam um mesmo problema que a cidade enfrenta. Até os créditos finais não se sabe ao certo quem é quem visto que eles não se chamam pelo nome e os outros personagens se referem a eles como uma dupla (O’Halloran interpreta Adam e Tom Murphy interpreta Paul). O filme oferece uma caracterização não usual, construindo os protagonistas de forma externa, através de ações e diálogos. Raramente as câmeras capturam o ponto de vista dos protagonistas e não se tem acesso ao que eles sentem, pois a filmagem é quase toda feita com o uso de *medium* e *long shots* e há poucos *close ups* internalizados.

O público é colocado como observador do que eles falam e fazem naquele dia. Apenas em dois momentos a “focalização interna” é oferecida, ou seja, as câmeras mostram o que os personagens estariam observando. Na cena em que eles estão debaixo de uma ponte sob o efeito da droga, a trilha de imagens e a trilha sonora tentam recriar o efeito do narcótico. Há uma música lânguida e as câmeras focalizam detalhes que eles estão analisando: as luzes da ponte, um maço de cigarros amassado, uma maçã mordida – nesse momento há *close ups* do rosto e olhos dos personagens entorpecidos. Já na cena em que eles invadem o apartamento de Janine, a câmera enquadra o interior do apartamento e eles analisam cada detalhe para escolher algo para furtar.

Há uma cena em que Adam, Paul e Janine se abraçam que pode ser percebida como uma fantasia, mas não fica claro quem está imaginando. Essa cena/fantasia mostra o relacionamento afetivo que eles possivelmente tiveram; quando se despedem, Janine fala para o bebê dizer adeus para seus papais, esclarecendo que um dos dois é o pai da criança. Com exceção dessa

cena/fantasia, o lado emocional dos personagens não é desenvolvido em nenhum outro momento.

De acordo com O'Connell (2011):

na ausência de uma articulação emocional externa, a ênfase na atividade corporal define a abordagem da caracterização [...] a ação é essencial para a existência do personagem. Através da representação da ação, a audiência conhece e explora a vida interna dos personagens (O'CONNEL, 2011, p. 120, tradução nossa)²⁷.

Esse tipo de caracterização externalizada de personagens alienadas que estão às margens da sociedade é um dos traços das obras feitas por Abrahamson e O'Halloran, e também aparece em *Garage* e em *Prosperity*. Nas três obras, o andar da narrativa é lento, com poucos diálogos e *close ups*.

Outro aspecto não muito usual é a forma como os protagonistas dialogam: suas conversas são bastante inacessíveis, na maioria das vezes sem sentido, sem um propósito existencial claro e se pode notar uma indecisão. De acordo com Edward Branigan (2004, p. 103, tradução nossa), “a natureza errática, ilógica e indecisa de muitas conversas entre Adam e Paul na verdade ironizam a externalização”²⁸, pois eles caminham sem um rumo certo e procuram por alguém que não conhecem.

Entretanto, em “*Adam and Paul*” existe um tom burlesco que o difere dos filmes que lidam com o isolamento. De acordo com a entrevista de Seán Crosson e Mark Schreiber (2011), com Lenny Abrahamson e Mark O'Halloran, essa produção traz um tom cômico por causa do fato de um deles se machucar constantemente e, assim, contrapõe-se à seriedade do problema. Os protagonistas vagam pelas ruas procurando alguém para assaltar ou algum local para furtar, mas não conseguem obter êxito em quase nada. Nas palavras de Mark O'Halloran, quando o diretor pediu que ele trabalhasse na criação de uma ideia do roteiro, ele estava muito interessado em o “Gordo e o Magro”, e por isso o filme contém traços intertextuais com a série, mas a ideia central se baseia em um incidente que ele viu em Dublin.

O'Halloran cresceu no oeste da Irlanda e quando se mudou para a capital ficou chocado com os viciados que perambulavam pelo centro e relatou nunca ter

²⁷ Cf. original: “*in the absence of outward emotional articulation, the emphasis on corporeal activity defines the approach to characterization [...] action is central to the character's existence. Through the depiction of action, the audience gets to know and to explore the inner lives of the characters*”.

²⁸ Cf. original: “*The erratic, illogical or indecisive nature of many of the exchanges between Adam and Paul actually ironises the externalization*”.

visto usuários de heroína antes, conhecidos como *junkies*, que se amontoavam pelas ruas. Ele anotava alguns eventos que via e um dia presenciou algo em particular que chamou sua atenção: duas mulheres viciadas que brigavam por um sorvete e acabaram o derrubando no chão. Segundo o ator, “havia algo incrivelmente engraçado e incrivelmente triste e incrivelmente infantil naquilo”²⁹ (O’HALLORAN, 2011, p. 131, tradução nossa); e foi sob essa perspectiva que o roteirista decidiu lidar com o assunto.

Atraído por essa ideia de quebrar a agonia da situação através do cômico, um dos protagonistas se fere repetidamente: primeiramente há uma pedra em seu sapato, ele para no meio da rua para tirar a pedra e acaba sendo atropelado por uma moto. Com a perna seriamente ferida, ele passa a mancar. Depois, em uma tentativa de furtar algo dentro de um carro, machuca sua mão no vidro que estava fechado. Acaba levando um soco na cara, e, finalmente, sofre um acidente de carro e fere o nariz. Essa personagem, que se machuca constantemente, também é o que apresenta maiores sintomas de abstinência: ele vomita, tem cólicas e diarreia.

Outro elemento que traz um tom cômico ao filme é a música, que se parece muito com as de comédias antigas da época de “O Gordo e o Magro”, evocando um tipo de humor que mistura tragédia e comédia. As músicas, selecionadas por Stephen Rennicks, são provenientes do leste e sudeste europeu e foram escolhidas na tentativa de deixar de ser “leal” ao local e se livrar de usar materiais fornecidos somente pela própria cultura. O diretor argumenta que “se o cinema irlandês vai ser realmente grandioso ele precisa parar de se preocupar tanto em ser ‘cinema irlandês’, ele só precisa ser verdadeiro ao seu lugar”³⁰ (O’HALLORAN, 2011, p. 141, tradução nossa), um lugar que atualmente desfruta de outras culturas também.

Segundo Abrahamson (2011), a intenção do cômico em “*Adam and Paul*” se aproxima da comédia pastelão³¹, apesar de alguns críticos já terem se referido à estética do filme como humor negro. De acordo com o diretor “há algo no pastelão,

²⁹ Cf. original: “*there was something incredibly funny and incredibly sad and incredibly childlike about it*”.

³⁰ Cf. original: “*if Irish cinema is going to be really great it has to stop worrying too much about being ‘Irish cinema’, it just has to be true to its place*”.

³¹ “Gênero de comédia cinematográfica em que predominam cenas de tropelias, explorando-se motivos de riso fácil e gosto discutível, implicando, por vezes, violência física. Suas maiores representações atuais, embora marcadamente diferentes dos clássicos, encontram-se nos desenhos animados, nos filmes cômicos de argumento simples e seriados norte-americanos com suas risadas programadas, normalmente direcionados ao público jovem. No Brasil, “Os Trapalhões” foi o principal grupo a representar o humor pastelão” (DICIONÁRIO INFORMAL, 2014).

que se opõe ao humor negro, que permite que você lide com coisas difíceis e obscuras de uma forma humana e confortável”³² (ABRAHAMSON, 2011, p. 135, tradução nossa). Para Abrahamson:

O que há de belo na tradição do pastelão é que todos nós somos representados como crianças, um modo muito bonito de entender os adultos, e Adam e Paul realmente são duas crianças perdidas [...]. Por isso eu acredito que se há algo inovador em “*Adam and Paul*” estilisticamente é a apropriação da tradição do pastelão, seu desaceleramento e seu obscurecimento (ABRAHAMSON, 2011, 136, tradução nossa)³³.

O desaceleramento se dá pelo fato de que quase nada acontece até dois terços do filme, quando há uma reviravolta na história: Adam e Paul acidentalmente acham a droga. Já o obscurecimento se dá pelo fato de o enredo tratar um tema indigesto, por mostrar as trapalhadas de um dia difícil de dois rapazes que só têm um objetivo: se drogar.

Além de procurarem um ponto vulnerável para furto ou roubo, eles procuram um homem, mas não sabem ao certo quem, qualquer traficante com quem possam negociar, mesmo sem dinheiro, a compra da droga. Ainda segundo a entrevista, os roteiristas revelam que o filme também se apropria vagamente da peça “*Waiting for Godot*” (1947) de Samuel Beckett. Na peça, Vladimir e Estragon esperam por Godot, um homem que eles não sabem quem é, e isso é tudo que eles são capazes de lembrar, pois sofriam de uma amnésia histórica que os limitava na construção de um futuro. “*Waiting for Godot*” explora um tema universal, um momento de guerra, e o desenlace da situação de espera poderia ocorrer em qualquer parte do mundo, por isso a peça ficou tão conhecida e foi traduzida e encenada em vários países.

Na opinião de Barry Monahan (2006), a maior semelhança que o filme tem com a peça de Beckett é a presença desse paradigma – o espaço poderia ser qualquer um porque a história não está associada ao local. Nas palavras do crítico:

Embora Dublin possa ser identificada por vários elementos iconográficos e arquitetônicos, o espaço local não fornece qualquer senso de localidade ou define uma posição geográfica reconhecível. Ao invés disso, é usado como instrumento da narrativa, que contém um vício-motivação desconexa dos

³² Cf. original: “*There’s something in slapstick, as opposed to black comedy, which allows you to deal with very difficult and dark things in a way which is human and tender*”.

³³ Cf. original: “*What’s beautiful about the slapstick tradition is that there’s a representation of all of us as children, which is a very beautiful way of understanding adults, and Adam and Paul really are two lost children [...] So I think if there’s anything innovative in Adam and Paul stylistically, it’s just the taking of that slapstick tradition and slowing down of it and the darkening of it*”.

protagonistas que se movem de um ponto a outro na busca do próximo 'pico' (MONAHAN, 2006, p. 167, tradução nossa)³⁴.

A cidade rizomática aparece como um elemento da narrativa, visto que a motivação existencial dos protagonistas está centrada no vício e eles não designam nenhum outro papel a não ser procurar a droga. Quando outra personagem pergunta a eles no parque o que eles têm feito nas últimas semanas, eles respondem que estão apenas “dando umas voltas”.

Entretanto, percebe-se que o fato de o filme não retratar pontos turísticos da cidade ou definir claramente o período e o espaço, fazendo com que o público estrangeiro possivelmente tenha dificuldade para reconhecer o lugar, não torna a cidade de Dublin um mero instrumento na narrativa. O enredo lida com outra questão pertinente ao país no período do Tigre Celta, como a presença de imigrantes que foram procurar emprego ou se refugiar. A questão dos imigrantes na capital (examinada no quarto capítulo desta tese) está ligada à época e aparece na xenofobia dos personagens em relação ao estrangeiro.

“*Adam and Paul*” também se apropria de outra ocorrência local como o pacote de heroína que é despejado de um dos apartamentos em *Ballymun*. Segundo o artigo de Philip McMahon (2019), que cresceu em meio à criminalidade e ao tráfico de *Ballymun* nos anos 1980 e 1990, era muito comum os traficantes jogarem as drogas pela janela quando ouviam os policiais chegando:

O problema era escondido sob a vista de todos. Ocasionalmente – mas não tão frequentemente como vocês pensariam – dois ou três carros apareciam do nada e estacionavam embaixo das torres, os policiais se amontoavam e entravam no prédio (MCMAHON, 2019, tradução nossa)³⁵.

O filme se apropria desse fato para dar um novo rumo na história e, desse ponto em diante, Adam e Paul não procuram mais por um traficante ou algo para furtar.

Embora o filme exponha essas peculiaridades do local, o poder do vício é sem dúvida o mais importante da narrativa e um tema global. A história dramatiza a

³⁴ Cf. original: “Although Dublin city can be identified from a number of its iconographic and architectural elements, the urban space is not drawn upon to provide any sense of Irish locality or recognisable backdrop for precise geographical definition. Rather it is used as a narrative structuring device, containing the random addiction-motivated rambling of the protagonists as they move from one encounter to another in search of their next ‘score’”.

³⁵ Cf. original: “The problem was hidden in plain sight. Occasionally — but not as often as you’d think — two or three cars would come from nowhere and pull up at the bottom of one of the towers, and the guards would pile out and into the building”.

distância imposta pelas outras pessoas, inclusive, pelas personagens que eles conhecem. Na cena em que Adam e Paul chegam no parque e encontram alguns conhecidos, eles são tratados com repúdio por alguns e vistos como dignos de dó por outros. Apesar de eles estarem lúcidos na maioria das cenas, a desumanização causada pela droga afeta o nível emocional não permitindo que Adam e Paul se engajem com outras personagens (exceto com Janine na cena/fantasia). Eles não entram em processo de luto pela morte de Matthew; Paul mal consegue chorar quando Adam morre; e a tentativa de roubo ao jovem com síndrome de Down são cenas que ilustram o comportamento desumanizado dos protagonistas.

Os momentos de lucidez são marcados na trilha sonora pelo som da buzina da balsa. A buzina indica momentos de “despertar”, em que eles não estão mais sob o efeito da droga ou estão literalmente acordando. Esse recurso sonoro pode ser ouvido em três ocasiões: no início do filme, quando eles acordam; no final da cena em que eles estão embaixo da ponte e o efeito da droga passa; e, momentos antes de Paul se levantar na praia.

Além de não conseguirem se relacionar com as outras personagens nesses momentos de lucidez, eles também não se encaixam no sistema capitalista, pois suas atitudes simulam o avesso da sociedade. Nota-se que no aspecto social da dimensão do consumo, eles não são compradores; não querem trabalhar para comprar produtos e sim roubar e vender o que conseguirem, transformando bens em dinheiro. Eles estão na contramão do consumo desenfreado, desapegaram-se de tudo o que é material para obter a droga. Essa inversão no aspecto do consumo também pode ser vista nos espaços que eles ocupam na cidade, que mostra uma inversão entre objetos públicos e privados. Como observado por Barry Monahan (2006), a cidade é retratada como uma casa virada ao avesso, há objetos domésticos espalhados como o colchão ao ar livre em que eles acordam grudados na primeira cena; há televisões, micro-ondas e pedaços de móveis sucateados nas ruas de regiões mais pobres. Por outro lado, os interiores que eles frequentam são ainda mais inabitáveis ou desconfortáveis como o *pub* sujo e escuro chamado *The Coal Bunker*, a lanchonete sebosa e cheia de moscas, ou o humilde apartamento de Janine (MONAHAN, 2006).

A representação do ambiente degradado se associa com a construção das personagens que estão num péssimo estado físico e mental. Apesar da história se passar durante o Tigre Celta, momento em que a cidade desfrutava de um grande

crescimento econômico, os protagonistas representam o lado avesso da prosperidade e se contrapõe ao sistema capitalista. Através da ação, dos diálogos e pela forma como eles se relacionam, pode-se notar como os usuários de drogas são alvo de desprezo, medo e preconceito.

Todavia, apesar de estarem excluídos socialmente, os protagonistas simpatizam com aqueles que consideram estar numa situação pior, como quando Paul pega a jaqueta de Adam no início do filme e lê na etiqueta “*made in Bulgaria*”. Em seguida diz: “Eu sinto muito por eles”. Adam responde: “Quem?”. E Paul finaliza: “Os búlgaros” (*ADAM AND PAUL*, 2004, 2 min., tradução nossa)³⁶. Essa cena se torna irônica dada as circunstâncias das personagens. Sempre que possível, eles procuram se sentir superiores como na cena em que encontram um jovem viciado que está sem roupas dentro de um saco de dormir, e na cena em que Adam discute com um romeno no banco de uma praça.

O fato de se compararem com quem está numa situação pior, ou de tentarem se sentir superiores ao imigrante, pode ser visto como uma tentativa de reformular a própria identidade construindo uma hierarquia de marginalidade. A ideia de que em Dublin há *junkies* em situações piores do que a deles e o fato da cidade estar cheia de estrangeiros procurando emprego recria um novo espaço – uma nova cidade com uma configuração mais ampla, habitada por sujeitos em crise e não apenas por irlandeses.

A multiplicidade cultural e as novas espacialidades que derivam da desintegração rizomática das cidades modernas “reloca suas margens e inclui um *outro*, um bom *outro*, que não é problemático para a cidade”³⁷ (GRELLA, 2011, p. 78, tradução nossa). Dessa forma, o imigrante desempregado na praça se torna menos problemático do que Adam e Paul, que representam a criminalidade. Os viciados não são vistos como cidadãos desempregados, como compradores, ou como doentes, mas sim, como criminosos que ameaçam as pessoas e se opõem ao sistema capitalista, espelhando um problema endêmico que a cidade está enfrentando.

O tema do abuso de drogas e da fragmentação da cidade também é central em “*Dublin Oldschool*” (2018) dirigido por Dave Tynan e escrito por Emmet Kirwan e

³⁶ Cf. original: “*I’m truly sorry for them. / Adam: Who? / Paul: The Bulgarians*”.

³⁷ Cf. original: “*reallocates its margins to include an other, a good other, which is not troublesome to the city*”.

Ian Lloyd Anderson. O filme é uma adaptação da peça homônima de Emmet Kirwan (2014), que fez sucesso na Irlanda. Dave Tynan é escritor e diretor irlandês que já dirigiu alguns curtas-metragens em parceria com Kirwan, como: *“Minimum Rest”* (2010), *“Just Saying”* (2012), *“Rockmount”* (2014), *“Poxy”* (2014), *“The Red Line”* (2014), *“The Cherishing”* (2016), *“I see you”* (2016), *“We face this land”* (2016), *“Heartbreak”* (2017) premiado como melhor curta metragem no *IFTA Award* em 2017, *“A Concrete Song”* (2017), e, *“Wastewater”* (2019). Seus curtas *“Rockmount”* e *“Heartbreak”* receberam os prêmios de *Best Drama*, no *Galway Film Fleadh*, e *Best Short Film*, no *Irish Film and Television Awards* respectivamente (IMDB, 2019).

“Dublin Oldschool” foi o primeiro longa-metragem de Tynan, que decidiu fazer o filme porque gostou bastante da peça que expõe o uso de drogas com fins recreativos em discotecas e *raves*. A história explora o drama de dois irmãos, Daniel e Jason. Daniel, o mais velho, se vicia em heroína e vai morar nas ruas. Jason queria se tornar DJ, participa de muitas *raves* caseiras, chamadas de *gaffs*, e consome drogas para se divertir. Os irmãos não se viam há 3 anos e se reencontram acidentalmente nas ruas de Dublin. Em um fim de semana com feriado prolongado, Jason percorre várias ruas da cidade de Dublin sempre procurando por drogas ou pela próxima festa, dorme nas calçadas e acaba perdendo o emprego e ficando sem dinheiro. O drama da peça se concentra nos momentos em que os irmãos se reencontram, falam sobre suas diferentes visões do passado, dão conselhos um ao outro e percebem que apesar de terem levado vidas diferentes, possuem muito em comum.

O texto dramático escrito por Kirwan foi premiado em 2014 no *Stewart Parker Trust Major Bursary Award* e no mesmo ano Emmet Kirwan e Ian Lloyd Anderson receberam o prêmio de melhor desempenho no *Tiger Dublin Fringe*. O texto é dividido em um prólogo seguido por dezesseis cenas que se passam em horários e lugares distintos no centro de Dublin. Apenas no prólogo, o horário e o local são indeterminados há um diálogo entre os dois irmãos através do tempo. O dramaturgo escreveu uma nota que antecede o prólogo dizendo não ser necessário delimitar o tempo no palco nas cenas, pois isto serve para orientar os atores; entretanto, os espaços deveriam ser expressos de alguma forma a fim de orientar onde na cidade a cena se passa.

O filme de Tynan encontrou algumas dificuldades no processo de transposição que foi em grande parte fiel ao texto dramático. Em entrevista, o

diretor argumenta que a ideia era fazer uma “tradução” da peça para o filme, em que Jason (também interpretado por Emmet Kirwan) deixa de narrar diretamente ao público e se torna apenas uma personagem (MOVIES, 2018).

Porém, partes dos monólogos da peça aparecem no *voice-over* do filme com o mesmo tom poético e traços sensoriais da narração do palco:

Preciso ficar longe do K [ketamina], tudo que ela faz é me pôr num buraco, é como um alpinista chegando ao cume. Se tomar o suficiente, você chega no ápice. Se tomar demais, você se enterra Se exagerar, passa do cume, ladeira abaixo Ballymun... (DUBLIN OLDSCHOOL, 2018, 18 min., tradução nossa)³⁸.

Tynan argumenta que o narrador do filme “não está se dirigindo a você diretamente como ele faz na peça, mas você continua com ele”³⁹ (MOVIES, 2018, tradução nossa).

O cineasta optou por manter no filme elementos que as pessoas gostaram na peça, como as partes líricas e o prólogo, que funcionou como uma abertura. Contudo, esses elementos que funcionaram bem no palco acabaram não se encaixando naturalmente na tela e o filme foi bastante criticado. Acredita-se que manter subsídios que foram bem-sucedidos na peça não foi uma estratégia que um cineasta mais experiente usaria. Na opinião do crítico Paul Whittington (2018):

Voice-overs raramente funcionam em filmes, e a constante falação interna de Jason parece intrometida, desnecessária. A escrita poética em voz alta é absolutamente normal no calor espontâneo de uma atuação no palco, mas pode soar falso em um filme. Eu até poderia ter gostado de versos como ‘milhares de garras raspam cada uma de minhas vértebras’ se eu tivesse tido sorte suficiente para ver *Dublin Oldschool* no palco, mas aqui [filme] eu fiquei pensando ‘ninguém fala assim’. Ninguém fala tanto também. O filme de Tynan é levado enxurrada abaixo com bate-papos sem objetivo, e seu enredo desemboca tristemente numa *rave* no campo que parece curiosamente fora de moda, como se fizesse parte do passado de Dublin e não de seu presente (WHITTINGTON, 2018, tradução nossa)⁴⁰.

Essa crítica bem fundamentada de Whittington revela que, de fato, o excesso

³⁸ Cf. original: “I need to stay off the K [ketamine], all it ever does is put me in a hole, it’s like a climber reaching for the summit. Take just enough, and you plant yourself on the top buzz. Too much, miss the peak, and Ballymun down the side of the cliff into an anesthetic abyss...”.

³⁹ Cf. original: “he’s not directly addressing you as he does on the stage, but you’re still with him”.

⁴⁰ Cf. original: “Voice-overs hardly ever work in film, and Jason’s constant internal chattering feels intrusive, unnecessary. High-blown poetic writing is absolutely fine in the spontaneous heat of a live stage performance, but can sound false in a film. I might have enjoyed lines like “a thousand claws scrape every vertebrae” if I’d been lucky enough to see *Dublin Oldschool* on stage, but here I kept thinking “nobody talks like that”. Nobody talks this much, either. Tynan’s film is laden down with aimless chatter, and its plot meanders drearily towards a country rave that seems curiously old-fashioned, and feels like a piece of Dublin’s past, not its present”.

de narração deixou o filme com um tom artificial.

A tentativa de “tradução” de Tynan explorou mais o lado sentimental entre os irmãos e criou cenas novas em que eles conversam, porém, tornar os diálogos mais longos não enriqueceu a transposição fílmica. Todavia, através da técnica de filmagem da câmera nas mãos, o diretor conseguiu capturar os espaços culturais pós-Tigre Celta ocupados pelos jovens como algumas casas noturnas onde aconteciam as *sessions* e, principalmente, as ruas de Dublin. No filme, as fotografias da cidade exibem o contexto do submundo da música eletrônica, com diversas canções que fizeram sucesso, mostrando um tipo de identidade *underground* de Dublin.

Em entrevista, o diretor argumenta que um dos méritos do filme é que ele “é geograficamente apurado, conhece a cidade, e se infiltra no meio do centro [...] Você irá ver Dublin de uma forma que jamais veria, possivelmente, mesmo se você a tivesse visitado” (TYNAN, 2019, tradução nossa)⁴¹. Segundo Tynan (2019), atualmente, com a expansão da cidade, muitas discotecas foram fechadas, por exemplo, o *District 8*, uma das casas noturnas onde eles filmaram algumas cenas foi derrubada meses após a estreia do filme. O cineasta afirma que: “Dublin precisa rever suas prioridades em termos dos setenta hotéis estranhos que estão sendo construídos no momento, o que é ótimo, mas onde estas pessoas vão curtir a noite?”⁴² (TYNAN, 2019, tradução nossa).

Na matéria “*Director Dave Tynan on capturing a disappearing city in Dublin Oldschool*”, David Roy (2018) afirma que o diretor argumentou que, embora o filme não tenha tido retorno financeiro, conseguiu capturar, como em uma cápsula do tempo, uma parte da cidade que estava desaparecendo.

Essa cultura da música eletrônica, advinda da Europa, faz parte de um estilo de vida que já declinou em todo mundo; ela também foi reportada no documentário *Notes on Rave in Dublin* (2017), produzido pela DCTV, e a revista *Rabble*. Esse arquivo conta a história das casas noturnas da capital, explorando a floração da música *dance* desde seus primeiros dias, em discotecas frequentadas por homossexuais, até seu pico comercial no meio dos anos 1990, com o início da cultura *rave* (MALENEY, 2017). O documentário traz uma mistura interessante de

⁴¹ Cf. original: “*it’s geographically accurate, it knows the city, it’s bang in the middle of town [...] you’ll see Dublin in a way you might not have, possibly not even if you’ve visited*”.

⁴² Cf. original: “*Dublin needs to work out what it’s priorities are in terms of the seventy odd hotels going up at the moment which is grand but where are those people going to go out?*”.

fotografias e entrevistas exclusivas com DJs e frequentadores assíduos, que contam as suas memórias (RTE, 2020).

De fato, as *raves* fazem, cada vez menos, parte do atual cenário da vida noturna de Dublin. Contudo, o registro criado por Kirwan foi bastante realista, pois derivou de suas próprias experiências na vida real. A interação social de Jason, seus hábitos e o linguajar usado produzem, assim, esse âmbito da cidade e um tipo específico de identidade urbana. Segundo a reflexão de Debora Parsons (2003, p. 1 tradução nossa):

O escritor urbano não é apenas uma figura dentro de uma cidade; ele/ela é também um produtor da cidade, um que está relacionado, mas é distinto da cidade de asfalto, tijolo e pedra, um que resulta da interconexão de corpo, mente e lugar, um que revela o relacionamento entre identidade e si/cidade. O escritor adiciona outro mapa no atlas da cidade; aquele de interação social, mas também o de mito, memória, fantasia e desejo ⁴³.

O escritor urbano realista faz um registro da memória do submundo das drogas, da música eletrônica e do vício atrelado a esse estilo de vida.

O frenesi causado pela cultura *rave* nos anos 1990 aparece em “*Dublin Oldschool*” através das falas do irmão mais velho de Jason, Daniel (Ian Lloyd Anderson), que fez parte da geração de jovens que frequentaram as primeiras *raves* na capital e acabou se tornando um *junkie*. Quando Jason pergunta a Daniel como ele passou do êxtase para a heroína, o irmão diz que na época ninguém sabia os rumos que aquele tipo de vida iria tomar e que eles só queriam se divertir:

Daniel: – Mexe o corpo! Era o que a gente costumava gritar no caminho para as *raves*!
 Jason: – Eu não sei. Você dizia que eu era muito novo para ir com você.
 Daniel: – Eu era muito novo também. Que merda! Eu só tinha 14 anos quando comecei a ir.
 Jason: – Como você conseguia entrar?
 Daniel: – Ah, era fácil entrar naquelas *raves*.
 Jason: – Mas como te deixavam ir?
 Daniel: – Minha mãe e meu pai achavam que era um tipo de discoteca. A palavra *rave* não significava nada. E ela era letal. Todas as batidas dos anos 90, *hardcore*, *techno*. (*DUBLIN OLDSCHOOL*, 1990, 42 min., tradução nossa)⁴⁴.

⁴³ Cf. original: “*The urban writer is not only a figure within a city; he/she is also the producer of a city, one that is related to but distinct from the city of asphalt, brick, and stone, one that results from the interconnection of body, mind, and space, one that reveals the interplay of self/city identity. The writer adds other map to the city atlas; those of social interaction but also of myth, memory, fantasy, and desire*”.

⁴⁴ Cf. original: “*Daniel: – Get a move on! It’s what we used to shout on the bus on the way into the raves!*”

Daniel diz que começou a frequentar *raves* muito cedo e que aceitou fumar heroína pela primeira vez depois de uma *session*, porque precisava ir à escola e estava com sono. Posteriormente, ele pergunta ao irmão:

Daniel: – Por que você usa drogas?
 Jason: – Porque é o maior barato!
 Daniel: – Putz! “Tá” aí! Todas as vezes que eu te vi nesse fim de semana você ‘tava’ chapado. (*DUBLIN OLDSCHOOL*, 1990, 46 min., tradução nossa)⁴⁵.

Entretanto, Jason se considera saudável apesar de estar com uma péssima aparência. Já Daniel diz ter parado de injetar heroína, mas no fim do filme sucumbe ao vício novamente.

Embora o DVD de “*Dublin Oldschool*” carregue em sua capa o comentário atribuído pelo *Sunday Business Post* (tradução nossa): “O filho do amor entre *Trainspotting* e *Adam & Paul*”⁴⁶, por misturar histórias de abuso de drogas com fins recreativos (como no filme inglês “*Trainspotting*” de 1996, dirigido por Dany Boyle) e as mudanças comportamentais causadas pelo vício em heroína (como em “*Adam and Paul*”), o filme poderia ter sido muito melhor, se Tynan não tivesse apenas “traduzido” a história para a tela. Afinal, a fama da peça não garante uma boa recepção do filme.

As transposições para a tela quase nunca agradam a todos, porém se forem criativas e construírem algo maior ou novo sobre a fonte, explorando todas as ferramentas que a narrativa audiovisual pode oferecer, podem ser reconhecidas como boas adaptações. No filme “*Dublin Oldschool*”, a preocupação em fazer um registro da peça no formato longa metragem acabou se tornando o mais importante e por isso careceu de originalidade. Não obstante, gerou um arquivo fotográfico de um passado recente de parte da cidade que está desaparecendo, e do problema causado pelo consumo de drogas com fins recreativos que pode ter sérias consequências.

Jason: – *Wouldn't know. You said I was too young to go with ya.*

Daniel: – *I was too young to be going meself. I was fucking 14 when I first started going.*

Jason: – *How did ya get in?*

Daniel: – *Ah, them raves were easy to get into.*

Jason: – *But how were ya let go?*

Daniel: – *My ma and da just thought it was like a... disco. The word rave didn't have any meaning. It was fucking deadly. All the 90s breakbeat, hardcore, techno”.*

⁴⁵ Cf. original: “Daniel: – *Why do you do drugs?*

Jason: *Because it's fucking great craic!*

Daniel: *Bang! There ya go! Every time I've seen you this weekend, you've been out of it”.*

⁴⁶ Cf. original: “*The Love-child of Trainspotting and Adam & Paul*”.

O sofrimento causado pelo vício e as implicações do abuso são assuntos explorados em *“Glassland”* (2014), que trata do alcoolismo numa nova Dublin liberal e globalizada. Entretanto, diferentemente de *“Adam and Paul”* e *“Dublin Oldschool”*, em que os protagonistas são os doentes vistos como “agentes” de sua própria desgraça, a história traz a perspectiva de um filho que tenta ajudar sua mãe que é alcoólatra. Escrito e dirigido por Gerard Barrett, o filme foi indicado para dez categorias e ganhou o prêmio de melhor diretor no *Netia Off Camera International Festival of Independent Cinema*, e de melhor ator no *Sundance Film Festival* para Jack Reynor, que foi homenageado no festival pelo seu desempenho interpretando John.

Gerard Barrett é um jovem diretor irlandês que produziu o curta metragem *“The Valley of Knockanure”* (2009), mas ficou conhecido após *“Pilgrim Hill”* (2013), filme que lida com a questão do isolamento na região campestre da Irlanda atualmente. Nesse longa, Barrett retoma o contexto da mitologia rural, como em *“The Man of Aaran”* (1934), e o sobrepõe na pós-modernidade, desconstruindo a utopia rural e sugerindo que ela nunca tenha existido. O filme foi reconhecido pela crítica como uma obra-prima, premiado no *Galway International Film Festival*, no *Bingham Ray Best New Irish Talent Award* e condecorado no *Irish Times Best Film* do Festival de Cinema Irlandês (IMDB, s.d.).

Após *“Pilgrim Hill”*, Barrett produziu *“Glassland”*, que também retrata a vida às margens na sociedade contemporânea. Em *“Deterritorialising Irish Cinema”* (2016), Patrick Brodie afirma que apesar de *“Pilgrim Hill”* e *“Glassland”* terem sido feitos com pouco financiamento (sem recurso estrangeiro) e gravados em apenas sete dias, eles obtiveram reconhecimento internacional por possuírem preocupações temáticas que são locais e ao mesmo tempo globais. *“Glassland”* foi coproduzido por Ed Guiney – produtor irlandês que lançou muitos filmes que tiveram sucesso internacional através de sua companhia, *Element Pictures*, com sedes em Dublin e em Londres – e estrelado pela atriz global Toni Colette (que interpreta Jean), o que trouxe uma perspectiva diferenciada (BRODIE, 2016).

Esses dois filmes geraram atenção suficiente para Barrett ser contratado para escrever e dirigir a produção americana *“Brain on Fire”* (2016), inserindo o diretor no cinema internacional. O longa foi adaptado do *best seller* autobiográfico *“Brain on*

*Fire: my month of madness*⁴⁷ (2012), de Susannah Cahalan, uma jornalista do *New York Post* diagnosticada com uma rara doença neurológica. Filmado em Nova Iorque, foi estrelado por Chloë Grace Moretz e distribuído pela Netflix. Ainda em 2016, Barrett dirigiu a minissérie “*Smalltown*” para a televisão irlandesa. Com três episódios, a minissérie trata do drama de um jovem que imigra para a Inglaterra, mas precisa voltar para a Irlanda por causa da morte de um ente querido (IMDB, s.d.).

Observa-se que assim como “*Pilgrim Hill*” desconstrói o imaginário da mitologia rural, “*Glassland*” transforma estereótipos já muito explorados no cinema irlandês: a figura do pai bêbado e da mãe imaculada. O fato de o alcoólatra ser a mãe, e de John fazer o papel de pai e mantenedor foi um diferencial nas narrativas sobre alcoolismo.

A representação do alcoolismo na literatura e no cinema irlandês é muito comum pelo fato de o país ser conhecido culturalmente pelo consumo exagerado. Entretanto, o arquétipo do alcoólatra é tradicionalmente associado à figura paterna e a figura materna é caracterizada como uma pessoa lúcida, dócil, santificada – o pilar da família. Porém, em “*Glassland*”, esses estereótipos são desconstruídos, e outras questões como preconceito, exclusão social e motivação para o vício se entrelaçam na construção da personagem.

“*Glassland*” mostra o poder do vício, efeitos colaterais, como a abstinência, e os desafios das pessoas não usuárias que tentam ajudar um parente alcoólatra. O enredo mostra alguns dias da rotina de John, um jovem taxista, e seu relacionamento com sua mãe, Jean, que está se matando lentamente, mas que não acredita estar doente. No início do filme, após John levar a mãe desmaiada para a emergência, o médico informa que Jean precisará de um transplante de fígado, o que deixa o público à par da seriedade da situação.

John tenta ajudar a mãe, joga as bebidas fora e filma um de seus surtos de abstinência quando ela não encontra as garrafas e quebra todos os pratos da casa. A mãe acaba numa posição de dependência do filho, que tenta conversar quando ela se acalma:

John: – Então, quem vai comprar pratos novos?
Jean: – Eu não sei.

⁴⁷ Versão brasileira: *Insana: meu mês de loucura* (2015), tradução de Bruno Mattos. Editora Belas-Letras.

John: – Eu vou comprar pratos novos, mãe. Eu vou sair e trabalhar como um condenado o resto da semana, dirigindo um táxi. E o que você vai fazer? Você vai beber e beber e beber e vai passar mal naquela cama. Mas eu vou sair e trabalhar para comprar pratos novos pra gente ter onde comer. Para que não precisemos comer da mesa.

Jean: – Você é um bom garoto, John. (GLASSLAND, 2014, 17 min., tradução nossa)⁴⁸.

Entretanto, em outro momento, John bebe e dança junto com a mãe, levantando a questão de se ele estaria facilitando seu consumo e se uma abordagem mais severa não traria melhores resultados. Todavia, segundo Matt Zoller Seitz (2016):

Há uma coisa entre usuários que estão em um relacionamento com uma pessoa sóbria, seja marido-mulher, amigo-amigo ou pais-filhos: não importa o que a pessoa faça, sempre é a coisa errada, ou não é o suficiente. Ele é muito legal ou muito bravo, perdoa demais ou de menos, muito indiferente ou muito envolvido, muito isso ou muito aquilo. É um dilema impossível. A pessoa sóbria sente uma profunda responsabilidade somada à frustração de não ser capaz de fazer nada que vá, inquestionavelmente, tangivelmente ajudar (SEITZ, 2016, tradução nossa)⁴⁹.

Não importa o que John faça, está nas mãos de sua mãe querer mudar; a história se desenvolve mostrando essa relação entre eles.

Após a cena em que eles bebem juntos, que pode ser vista como uma tentativa de John de se aproximar da mãe, a audiência conhece a história de Jean, que foi abandonada pelo marido após conceber um segundo filho deficiente intelectual (Jean teve três filhos: o primeiro era deficiente e veio a falecer após o nascimento; o segundo é o John; o terceiro, Kit, é portador de síndrome de Down). A personagem relata o porquê começou a beber, conta sobre o preconceito de seu marido que não aceitava a deficiência dos filhos; Jean relata que seu marido desapareceu assim que descobriu que seu filho mais novo, Kit (Harry Nagle), tinha deficiência intelectual, enquanto eles ainda estavam no hospital. Ela ainda revela

⁴⁸ Cf. original: “*John: – So who is gonna get new plates?*”

Jean: – I don’t know.

John: – I’m gonna get new plates, mum. I’m gonna go out and work my arse off for the rest of the week, driving a taxi. And what are you gonna do? You’re gonna drink, and drink, and drink and you’re gonna pass out on that bed. But I’m gonna go out and work to buy those new plates so we can have something to eat off. So we’re not eating off the table.

Jean: – You’re a good boy, John”.

⁴⁹ Cf. original: “*Here’s the thing about addicts who are in a relationship with a sober person, be it husband-wife, friend-friend, or parent-child: no matter what the sober person does, it’s always the wrong thing, or not enough. He’s too nice or too mean, too forgiving or too unforgiving, too indifferent or too involved, too this or too that. It’s an impossible predicament. The sober person feels a deep sense of responsibility coupled with frustration over not being able to do anything that will unquestionably, tangibly help”.*

seu próprio repúdio em conceber dois filhos deficientes e comenta que isto, somado ao abandono do marido e outras questões familiares, a motivaram a consumir álcool compulsivamente.

Jean foi excluída socialmente quando se tornou mãe solteira e explica que no início os familiares e amigos sentiam pena e tentavam agradá-la, mas com o passar do tempo ela foi esquecida por todos, apenas John permaneceu a seu lado. “*Glassland*” mostra aspectos da exclusão social da sociedade contemporânea em vários níveis. Jean foi abandonada por seu marido, mas também abandonou seu filho mais novo por ser deficiente. Kit passa a viver em uma instituição, pois Jean não consegue cuidar dele e John precisa trabalhar em tempo integral para sustentar a família. A mãe afirma que a bebida alcoólica se tornou sua melhor amiga, pois quando está bêbada não se importa em ter sido abandonada por todos.

O ápice do tema do alcoolismo aparece na cena em que John convence a mãe que ela está doente e precisa se reabilitar. É um momento dramático em que eles estão dentro do carro em frente à clínica. O protagonista expõe toda sua angústia e raiva em um discurso enfurecido para coagi-la a entrar:

John: – A gente precisa entrar, mãe. Já está tarde.

Jean: – Eu não vou entrar.

John: – Por favor.

Jean: – Eu não vou fazer isso. Eu não consigo.

John: – Só tente, então.

Jean: – Não.

John: – Por favor, mãe.

Jean: – Não John, isso não é da sua conta.

John: – Bem, essa bosta é da minha conta sim, entendeu? É da minha conta. E eu estou cansado disso. Estou cansado de limpar o seu vômito. Estou cansado de arrastá-la para dentro de casa como um animal de merda toda noite! Eu sinto vergonha! Eu sinto vergonha! Estou cansado de ver você virar a esquina para ir pro trabalho toda manhã e não saber se você vai voltar pra casa ou se vou encontrá-la numa bosta de uma vala com a cara no chão. Eu estou cansado! Eu estou cansado! Eu estou cansado! Eu não vou mais fazer isso! Você está partindo meu coração todo dia! Eu não aguento mais. Eu não aguento mais, mãe! A mulher com quem estou morando naquela casa não é minha mãe. Ela não é minha mãe. Ela é uma estranha e eu não vou mais viver com ela.⁵⁰ (*GLASSLAND*, 2014, 49 min., tradução nossa).

⁵⁰ Cf. original: “*John: – We need to go inside, Ma. We are late as it is.*

Jean: – I’m not going in.

John: – Please.

Jean: – I’m not doing it. I can’t.

John: – Just give it a go.

Jean: – No.

John: – Please Ma.

Jean: – No John, it’s none of your business.

O comportamento de Jean é muito realista em relação às particularidades de sua doença. De acordo com Seitz (2016, tradução nossa), a personagem espelha uma característica muito comum nos bêbados “que se sentem simultaneamente desinibidos e dolorosamente autoconscientes, socialmente estranhos e teatralmente exuberantes”⁵¹, como se ela estivesse parcialmente consciente e observando seus próprios atos. Através de *close ups* da atriz Toni Collete, o público tem acesso aos sentimentos de Jean que mudam de alegria à raiva, tristeza, arrependimento e dó de si mesma.

Os protagonistas, Jean e John, são construídos de forma psicológica, ou seja, de dentro para fora. John começa narrando o filme através do *voice-over* e assim a audiência tem acesso a seus pensamentos. John diz: “Tem sido uma longa noite. Tive alguns pontos difíceis. Trabalhei muitas horas. Eu não posso mais fazer isso”⁵². Essa narração se repete três vezes durante o filme. A repetição dessas frases mostra um tempo cíclico, uma narrativa circular que também se repete de forma visual nas cenas dele dirigindo ou esperando por clientes na estação de táxi. Apesar de John fazer uso do *voice-over* para falar sobre sua exaustão física e emocional, ele não fala sobre sua situação de cuidador e provedor da mãe com ninguém, nem com seu melhor amigo, Shane (Will Pouter).

Para Patrick Brodie (2016), os esforços da personagem para prover tudo para a casa e para sua mãe o assemelha à maldição de Sísifo, em que a repetição de ações diárias inúteis o leva à exaustão:

a vida do protagonista é uma luta externa que mascara uma incompletude interna, a falta de uma identidade fixa, fraturada por um relacionamento partido com a geração passada (seu pai também está ausente). Sua profissão e seus cuidados com a mãe resultam em uma existência que se repete, enfatizada por cenas de atividades que se repetem (Dublin através do espelho do táxi) (BRODIE, 2016, tradução nossa)⁵³.

John: – Well, it’s my fucking business, all right? It’s my business. And I’m fucking sick of it. I’m sick of cleaning up your vomit. I’m sick of dragging you in off the doorstep like a fucking animal every night! It’s embarrassing me! It’s embarrassing me! I’m sick of watching you walking around that corner to work every morning, and not knowing when you’re gonna come home, or whether I’m gonna find you face down in a fucking ditch somewhere! And I can’t live like that anymore! I’m sick of it! I’m fucking sick of it! Sick of it! Sick of it! I’m not going to do it anymore! You’re breaking my heart every fucking day! And I can’t take it. I can’t take it, Ma! The woman that I live in that house is not my mum. She is not my mum. She is a stranger, and I won’t live with her anymore!”

⁵¹ Cf. original: “This is a common characteristic of drunks, who can feel simultaneously uninhibited and painfully self-conscious, socially awkward and theatrically exuberant”.

⁵² Cf. original: “It’s been a long night. Had a few difficult points. Worked a lot of hours. I can’t do this any more”.

⁵³ Cf. original: “the life of the protagonist is an outward struggle that masks an inner incompleteness, a lack of fixed identity, fractured by a broken relationship to the prior generation (his father is also

John não tem tempo ou dinheiro para uma vida social, sua identidade transita entre uma rotina estressante e momentos de diversão e esquecimento da realidade que ele tem no fliperama com seu amigo.

A maior parte das cenas ocorre enquanto John está trabalhando. Em *medium shots*, as câmeras focalizam o ponto de vista dos passageiros que estariam dentro do táxi, enquadrando a parte de trás da cabeça de John, ou seu perfil. Em alguns momentos John sai do carro; no entanto, as câmeras continuam filmando-o do lado de dentro. Assim, desse ângulo, as imagens muitas vezes capturam os enfeites pendurados no espelho do retrovisor: uma pequena árvore de Natal e uma imagem de Nossa Senhora segurando o Menino Jesus, o que traça uma alegoria irônica com a situação do protagonista.

A imagem da árvore de Natal sugere a união da família, a ceia e o encontro entre os parentes, enquanto a imagem católica representa uma mãe santa e pura e os cuidados que ela tem com seu filho. John não tem uma casa aconchegante e não terá uma ceia de Natal ou qualquer tipo de cuidado materno, porém ele deseja a união da família, quer que a mãe se regenere e quer trazer Kit, que está morando em uma instituição para deficientes intelectuais à contragosto, de volta para casa.

As ruas por onde John circula são menos importantes que o interior do táxi, onde ele passa a maior parte de seu tempo. A cidade pode ser vista no espelho retrovisor e também em dois ambientes considerados como “não lugares”: o fliperama e o aeroporto. De acordo com Marc Augé (1992), em “*Não lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*”, o conceito de não lugar⁵⁴ desenvolvido por ele é empregado para designar um lugar de passagem e de consumo e correspondem a certos tipos de construções, como, hipermercados, hotéis internacionais, autoestradas, aeroportos, shoppings etc., que são arquitetonicamente diferentes entre si, mas que possuem características semelhantes.

Os não lugares são espaços multifuncionais construídos para permitir às pessoas a fazer mais coisas em menos tempo, facilitando a mobilidade e criando

absent). Both his profession and carrying for his mother result in a repetitive existence, emphasized by repeated shots (*Dublin through the taxi mirror*) and activities”.

⁵⁴ Há outras noções semelhantes nos Estudos Urbanos: heterotopias (Michel Foucault); lugar e espaço (Michel de Certeau); *nonplace* (Melvin Webber); *cyberspace* (François Choay); espaço de fluxos e espaço dos lugares (Manuel Castells).

necessidades de consumo. Eles alteram as cidades por seguirem generalizações de um *design* global que descaracteriza a singularidade do território, transformando também a alteridade do indivíduo que está ligada à espacialidade. Os não lugares se contrapõem aos lugares antropológicos que Augé (2005) define como identitários, relacionais e históricos, ou seja, lugares entrelaçados na memória e em experiências particulares ou coletivas que carregam um sentido social.

Apesar de a passagem de John no estacionamento do aeroporto ser rápida, o fliperama é um não lugar importante onde o personagem consegue escapar da sua realidade. É um local de entretenimento e, principalmente, de consumo, onde há um alto fluxo de crianças e adolescentes. Assim, o fliperama pode ser visto como um não lugar de anonimato, onde ninguém verdadeiramente faz parte, um espaço físico que possibilita a interação também no espaço virtual, transportando seus habitantes para outras realidades.

Todavia, o aeroporto e o fliperama se contrapõem a um espaço antropológico importante: a casa em que eles moram, que acaba possuindo as características de uma personagem, pois carrega em si sua própria história. Segundo Barrett (2015) em entrevista junto ao ator Jack Reynor (2015), a casa não é parte do cenário, e sim um lugar real impregnado de sua própria biografia. Os buracos feitos por um martelo na porta do quarto de Jean, por exemplo, já estavam lá, e de acordo com o diretor, podia-se sentir que muitas coisas aconteceram naquele local, o que trazia um sentimento de realidade. Após conseguir ajuda para sua mãe, John começa a limpar a casa, uma cena que pode ser vista como pivô na história, pois é o momento em que o personagem tenta trazer de volta seu território.

As cenas filmadas dentro da casa são escuras ou quase pretas e apenas algumas partes podem ser visualizadas, principalmente quando ele procura pela mãe de cômodo em cômodo, gerando suspense. Em alguns momentos, a tela fica totalmente preta e há apenas a trilha sonora, o que cria um tom de mistério. Quando Jean volta do hospital, por exemplo, John sai do quarto dela e apaga a luz, mas o som do choro continua audível no quarto escuro. Supõe-se que a iluminação tem um forte efeito emocional na criação do local antropológico e no tom do filme; o contraste entre luzes e sombras nos interiores se assemelha ao *Film Noir* – “um termo francês que literalmente significa ‘filme escuro’ por causa do uso de sombras

e luz⁵⁵. As sombras tornam difícil de se ver o que está acontecendo” (NICHOLL, 2001, p. 19, tradução nossa). Essa dificuldade para enxergar exatamente o que está ocorrendo também acontece em outras cenas em ambientes internos, o que cria um efeito dramático sombrio e nesses momentos os sons se tornam ainda mais importantes.

Já as cenas que se passam nas ruas são mais claras e a luminosidade marca a passagem do tempo que não é delimitado de forma cronológica ou psicológica. As cenas são cortadas abruptamente, sem nenhum tipo de rima visual, sonora ou narrativa. Não se sabe quanto tempo passou de uma cena para outra e o que John vai fazer em seguida sempre é desconhecido. Esses cortes abruptos no meio das cenas são intencionais e fazem parte de uma estratégia de edição usada pelo diretor. Segundo Seitz (2016), esse estilo de montagem traz um aspecto da direção que pode ser considerada “violenta”. O crítico explica que enquanto público “nós constantemente temos momentos tirados de nós e somos forçados a nos reorientar e olhar para algo diferente, algo novo, mesmo que não estejamos prontos”⁵⁶ (SEITZ, 2016, tradução nossa).

Durante todo o filme, o espectador é obrigado a preencher lacunas e interpretar os códigos que estão sendo expostos, como o *low key lighting* (uso das sombras), a quase ausência de música e longos períodos de silêncio em que predominam ações e imagens que se repetem.

O silêncio prevalece em muitos momentos como, por exemplo, quando John coloca os fones de ouvido para ouvir música. Ele coloca os fones em sua mãe e também na moça que ele resgata, mas o público não tem acesso à canção que eles estão ouvindo. A ação e o silêncio predominam juntamente com sons/ruídos que se enquadram em duas categorias: diegético, que tem sua fonte em ações que aparecem na tela e convence os espectadores da realidade do que veem; e, não-diegético, quando o som vem de uma fonte que não provém do *mise en scène*, sugerindo a presença de um mundo real ao redor da tela (NICHOLL, 2001, p. 21).

⁵⁵ Cf. original: “a French term which literally means ‘dark film’ because of the use of shadows and light. Sets and scenes are dark with lots of shadow which can sometimes make it difficult to see what is happening”.

⁵⁶ Cf. original: “we keep having moments taken away from us and forced to reorient ourselves and look at something else, something new, even when we’re not ready”.

Com exceção à canção “*Tainted Love*”⁵⁷ e o som instrumental tocado no final do filme, não há músicas. A canção pode ser considerada como um som diegético, porque Jean a seleciona para dançar e coloca a versão da banda Soft Cell de 1981. A letra contém semelhanças com a biografia da personagem e antecipa a história que ela conta ao filho posteriormente sobre seu pai.

Apesar da história se pautar no relacionamento entre mãe e filho, há um subenredo importante: as bordas do submundo de Dublin em que John se envolve para completar a renda, fazendo entregas de mochilas com conteúdo não revelado. Entretanto, para conseguir o dinheiro para a internação de Jean, ele acaba em uma situação que transgrede suas barreiras éticas e morais. O transporte que ele faz da prostituta com feições asiáticas e, principalmente, o resgate da moça sequestrada, também oriental, no final do filme, trazem à tona a questão do tráfico internacional de mulheres (que é discutido no quarto capítulo).

Contudo, alguns críticos, como, Leslie Felperin (2015), não gostaram desses subenredos com desfechos abertos e obscuros e disseram que os consideraram desnecessários numa narrativa tão intensa sobre o vício. Na opinião de Felperin (2015, tradução nossa): “se essas falhas tivessem sido trabalhadas melhor, teria sido um trabalho imaculado”⁵⁸. Contudo, acredita-se que esses subenredos trazem o contexto histórico da cidade, que não é retratada na sua arquitetura ou expansão, mas sim em problemas sociais do momento. A imigração de Shane para a Austrália é também outro exemplo de um tema atual no país, que tem uma alta incidência de emigração de jovens.

Entretanto, nesta análise não constará sugestões a respeito do que o filme deveria conter ou não. O cinema realista permite que as pessoas vejam o mundo como ele verdadeiramente é, porém, o produto final inalterável é uma adaptação da realidade que o cineasta considera natural e fotografável. Em “*Theory of Film*”, Siegfried Kracauer (1960) argumenta que os filmes realistas expõem assuntos ao invés de criar um mundo imaginário. Mesmo que existam intervenções do diretor, é o registro da realidade que deve predominar e essa é a função social desse tipo de filme (KRACAUER, 1960).

Kracauer (1960 apud ANDREW, 2002) diferencia o cinema realista do cinema

⁵⁷ Música composta por Ed Cobb e gravada originalmente por Gloria Jones em 1964.

⁵⁸ Cf. original: “*Had those flaws been worked out better, this would have been an immaculate work*”.

de entretenimento e das artes tradicionais de forma geral. Para ele, as artes tradicionais imaginam um mundo que não existe e a abstração deve ser explorada de forma criativa. Já o cinema realista, registra o mundo como ele é de fato através da fotografia, ou imagem parada, que é a propriedade básica do cinema realista. O autor traça um paralelo entre os aspectos técnicos cinematográficos e da fotografia, e afirma que o cineasta tem a função de mostrar e registrar imagens do mundo ao público e somente após isso penetrar na realidade:

Para Kracauer, o cinema é herdeiro da fotografia parada e de seu inquestionável vínculo com a realidade visível. O assunto do cinema deve, em consequência, ser o mundo para cujo serviço se inventou a foto parada: o 'infindável', 'espontâneo', mundo visível de 'ocorrências acidentais' e repercussões infinitamente cronometradas (ANDREW, 2002, p. 95).

O vínculo do cinema com a realidade manifesta é inerente. Todavia, o autor percebia que diferentes diretores têm visões distintas da realidade, assim como diferentes ângulos de uma mesma foto, e que todas elas devem ser expostas (ANDREW, 2002).

Em "*Glassland*", o uso da fotografia no lugar antropológico – como a porta do quarto com as marcas de martelo, a louça suja acumulada na pia, as bebidas queimando no tambor de latão – retrata imagens carregadas de significados e história. Por outro lado, os códigos cinematográficos empregados pelo cineasta – como o uso da iluminação, a quase ausência de música, predominância de ruídos e longos períodos de silêncio – também são próprios do cinema realista.

Em seu livro "As Principais Teorias do Cinema: uma introdução", de 1976 (edição brasileira de 2002), J. Dudley Andrew observa que o realismo nas telas proporciona "um cinema com uma consciência verdadeira, tanto para com nossa percepção cotidiana da vida, como para com nossa situação social". Ou seja, a realidade deve ser respeitada e o enredo deve ser priorizado, mas sem se esquecer de que o veículo é audiovisual e seus elementos técnicos devem ser explorados (ANDREW, 2002, p. 92).

Barrett (2015) revelou em entrevista a percepção cotidiana que o motivou a escolher o tema de "*Glassland*":

Eu vim da Irlanda rural e então me mudei para Dublin e vi muito vício ao meu redor pela primeira vez em grande quantidade. Muitos dos novos amigos que eu fiz estavam lidando com o vício em suas famílias [...]. O vício é uma grande questão na Irlanda e eu acredito que esta é uma das razões

pela qual nós estamos tendo ótimas resenhas críticas aqui [Inglaterra] e é pelo fato de o vício também ser um problema no Reino Unido. São temas universais (BARRETT, 2015, informação verbal, tradução nossa)⁵⁹.

O alcoolismo e seus problemas são assuntos universais; no entanto, há outro tópico desenvolvido no filme que é o fato de os filhos cuidarem dos pais. O ator Jack Reynor (2015) comenta na entrevista que se tornou muito comum na sociedade irlandesa ver os filhos cuidarem dos pais mesmo antes destes envelhecerem. Essa inversão de papéis foi escolhida para representar esse tipo de dinâmica social atual no país.

Quando foi perguntado a Reynor o porquê ele aceitou esse papel colaborativo após ter participado de um filme comercial de sucesso em Hollywood, *“The Transformers 4”* (2014), ele respondeu: “eu entrei para a indústria porque eu queria fazer performances substanciais, memoráveis e examinar diferentes aspectos da minha sociedade e outras sociedades que eu já experimentei”⁶⁰ (REYNOR, 2015, tradução nossa). Essa resposta de Reynor mostra que produzir filmes realistas que explorem aspectos da cultura e da sociedade irlandesa é uma tendência desses profissionais, que buscam em questões locais temas universais, com os quais o público possa se identificar.

Barrett (2015) tem a intenção de representar da forma mais realista possível problemas da Irlanda moderna, com o intuito de gerar (re)conhecimento e reflexões sobre os assuntos delimitados em suas obras. Em *“Glassland”*, apresentar a história de uma família problemática dos subúrbios de Dublin em um contexto contemporâneo e espacial não específicos, criou uma cidade cinemática que rejeita os modelos de representação tradicionais do cinema irlandês. Dublin não é caracterizada em sua iconografia e não é vista dentro do prisma de cidade orgânica, que dominou a representação da capital por muitas décadas.

Tanto em *“Glassland”* como em *“Adam and Paul”* e *“Dublin Oldschool”*, Dublin é representada de forma rizomática, o que sugere a ampliação do espaço, o surgimento e desaparecimento de subjetividades. Contudo, enquanto *“Dublin*

⁵⁹ Cf. original: “I come from rural Ireland and then moved up to Dublin and I saw a lot of addiction around me for the first time in large quantities. A lot of new friends I made they just happened to be dealing with addiction in their families [...] Addiction is a big issue in Ireland, and I think that one of the reasons why we’re getting such great reviews here (England) is that addiction has its own problems in the UK as well. They’re universal themes”.

⁶⁰ Cf. original: “I got into the industry because I wanted to make really substantial, memorable performances and to examine different aspects of my society and other societies that I’ve experienced”.

Oldschool” mostra partes de Dublin e identidades que estão sendo “desterritorializadas” (através do registro de locais específicos e de uma cultura *underground* que estavam desaparecendo), *Adam and Paul*” e *Glassland*” expõem uma Dublin como “reterritorializada” por novas dinâmicas culturais e sociais, também presentes em outras grandes cidades globalizadas. Todavia, os três filmes discutidos oferecem narrativas sobre vício – um assunto de grande importância na Irlanda e na pós-modernidade, colocando em pauta questões socioculturais de indivíduos que estão às margens da sociedade dublinense e, assim, lhes atribuindo vozes que ainda não haviam sido ouvidas.

Apesar de o crescimento/desaparecimento da cidade ser um assunto muito explorado no cinema contemporâneo, o próximo capítulo examina dois filmes em que as mudanças socioeconômicas advindas da globalização são quase imperceptíveis. Em *Garage*” e *I used to live here*”, o foco da narrativa está no isolamento das personagens e suas relações interpessoais. Através da estética do cinema lento, estes filmes retratam indivíduos excluídos socialmente que são vítimas de *bullying*. Em ambos, o suicídio aparece como solução da situação aporética vivenciada pelas personagens, expondo problemas sociais que sempre permearam o país. O capítulo procura responder o porquê alguns cineastas irlandeses escolheram representar comportamentos sociais diante tamanha modificação estrutural, e qual seria a função social desse tipo de filme.

3 BULLYING EM “GARAGE” E “I USED TO LIVE HERE”

Como visto no primeiro capítulo, a problematização de subjetividades advindas de uma nova configuração de Dublin se tornou um assunto bastante explorado pelo cinema contemporâneo irlandês. Sujeitos que sofrem com o vício vivem às margens do sistema capitalista pós-moderno, não trabalham e não são consumidores de mercadorias além de drogas ou álcool; eles representam o lado doente do contexto urbano e são indivíduos rejeitados, ou temidos, que interagem entre si, mas estão isolados do convívio social. Entretanto, um indivíduo, ou grupo, pode sofrer exclusão, ou excluir-se da sociedade, mesmo sem nenhum motivo aparente e, ao invés de apenas ser evitado, pode se tornar alvo de perseguição ou intimidação por outra pessoa ou grupo.

Esse capítulo examina os filmes “*Garage*” (2007), dirigido por Lenny Abrahamson, e “*I used to live here*” (2014), de Frank Berry, que sob perspectivas distintas, abordam o tema da intimidação sistêmica de indivíduos excluídos socialmente. Apesar de suas divergências na narrativa e estrutura, ambos os filmes compartilham assuntos como isolamento e suicídio; geram reflexões acerca de qual seria a função social desse tipo de filme; e colocam em evidência potencialidades da sétima arte. Porém, primeiramente, cabem aqui alguns esclarecimentos sobre a definição de intimidação ou perseguição sistêmica, também referida no Brasil como *bullying*, e como esse problema social é tratado, tanto no Brasil, quanto na Irlanda.

De acordo com Randal Collins (2008), em “*Violence: A Micro-Sociological Theory*”, a perseguição sistêmica é a forma mais recorrente de se atacar um indivíduo excluído socialmente. Collins define o termo *bullying* como “um enlace social contínuo e repetido entre dominância e subordinação [...] não é um incidente singular, e sim um padrão comportamental esperado em um lugar institucionalizado”⁶¹ (COLLINS, 2008, p. 158, tradução nossa). Ou seja, esse tipo de violência ocorre em um local determinado e pode ser descrito como “um tormento contínuo em que a pessoa se diverte em incomodar, amedrontar, roubar das vítimas e até nelas baterem em casos extremos” (COLLINS, 2008, p. 158, tradução nossa).

A definição do termo *bullying* é extensa e os padrões comportamentais podem variar de caso para caso, mas de forma geral, o perpetrador, chamado na

⁶¹ Cf. original: “an ongoing social tie of repetitive dominance and subordination [...] it is not a one-shot incident, but an expectable, locally institutionalized pattern”.

língua inglesa de *bully*, pode ser definido como “alguém que machuca ou assusta outra pessoa, frequentemente em um período de tempo e, frequentemente, forçando esse indivíduo a fazer algo contra sua vontade” (BULLY, 2018, tradução nossa)⁶².

No Brasil, uma lei foi criada para auxiliar na luta contra o *bullying* escolar depois do incidente que ficou conhecido como “O massacre do Realengo” no Rio de Janeiro em 2011. Nesse incidente, um rapaz, que sofreu humilhação sistêmica no colégio durante muito tempo, decidiu se vingar anos depois; ele voltou à escola e matou a tiros onze crianças inocentes. Em memória a essas vítimas, a Lei 13.185/2015 foi criada para obrigar as autoridades escolares a publicar relatórios bimestrais sobre qualquer ocorrência de perseguição sistêmica para que um plano de ação seja elaborado. O objetivo dessa lei não é punir os alunos, mas construir uma cultura de paz dentro das escolas, evitando e prevenindo esse tipo de violência (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2015).

Segundo o vídeo “Conheça os tipos de *bullying* que devem ser evitados na escola” (2017) feito pelo governo brasileiro durante a campanha, há oito tipos de comportamento que podem ser caracterizados como *bullying*:

a) Físico:

- agredir um colega com socos e chutes repetidamente (o tipo mais fácil de ser identificado);

b) Psicológico:

- vítimas são assustadas, perseguidas, intimidadas, manipuladas e chantageadas;

c) Moral:

- difamação, calúnia e propagação de fofocas;

d) Verbal:

- criação de apelidos pejorativos e insultos constantes;

e) Sexual:

- inclui abuso, assédio e indução de condutas sexuais;

f) Social:

- perpetuador ignora ou exclui um colega do convívio social;

g) Material:

- furto, roubo ou destruição dos pertences da vítima; e

h) Virtual:

⁶² Cf. original: “someone who hurts or frightens someone else, often over a period of time, and often forcing them to do something that they do not want to do”.

- conhecido como *cyber bullying*, em que a *internet* é usada para alcançar a vítima com mensagens de ódio ou propagando fotos embaraçosas ou forjadas para causar vergonha e sofrimento.

Alguns tipos de violência citados acima já são considerados crimes pelo Código Penal Brasileiro, como, assédio e abuso sexual, difamação, calúnia, ferimentos corporais e roubos (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2015).

Collins (2008) alega que achar uma vítima mais fraca para atacar é um padrão em todas as formas de violência e seus subtipos, e que embora o *bullying* seja mais comum entre crianças e adolescentes, as oito categorias citadas também podem ocorrer entre adultos em ambientes de trabalho ou em prisões, por exemplo. Isso ocorre quando um adulto, ou grupo, com mais poder, deliberadamente e constantemente, lesa ou machuca outros que se sentem sem poder para responderem (COLLINS, 2008).

Há uma variedade de filmes de diferentes nacionalidades que tratam da perseguição sistêmica e suas consequências. Alguns filmes norte-americanos que lidam com o tema ficaram bastante conhecidos no Brasil, como, por exemplo, “*Elephant*” (2003), dirigido por Gus Van Sant. Sem tensão ou clímax, essa ficção ilustra fatos que aconteceram na escola *Columbine High School*, no Colorado, Estados Unidos, em 1999, quando dois rapazes se armaram e invadiram o colégio matando treze alunos aleatoriamente.

Mais recentemente, em 2016, Jonah Maxwell, um jovem irlandês de 12 anos, que se mudou para os Estados Unidos com a família, escreveu e dirigiu um pequeno vídeo *antibullying* (junto a seu pai, que é diretor) intitulado “*The Bully*”, que se tornou viral na *internet*. Nesse curta, ele conta sua experiência e a perseguição que sofreu por conta do seu sotaque e de sua baixa estatura quando mudou de escola. Ele sofreu *bullying* físico, verbal e virtual, mas um dia decidiu pedir ajuda e transformar sua realidade e a de outros colegas que passavam pela mesma situação (MAXWELL, 2016).

Em seu vídeo, Maxwell usou informações de uma pesquisa que realizou na escola, onde coletou de forma anônima relatos de ocorrências de *bullying*. Tais relatos são narrados por ele e por outras crianças que contam o impacto que a perseguição sistêmica tem em suas vidas. O jovem roteirista chama a atenção para o *bullying* não intencional, quando outros colegas não fazem nada diretamente, mas

acham a situação engraçada, o que acaba incentivando os perpetradores. Um dos narradores do filme alerta para o fato de que “se você não faz parte da solução, você faz parte do problema” (*THE BULLY*, 2016, 48 seg., tradução nossa), na tentativa de fazer as crianças entenderem que, se eles não interferirem e pararem os agressores, eles participam da situação sem perceber. O jovem diretor dedica uma atenção especial ao *bullying* virtual, ressaltando que não se pode mais escapar da perseguição quando o sinal da escola bate, porque você pode ser encontrado a qualquer hora e em qualquer lugar no seu telefone.

De acordo com Helen O’Callaghan (2017), em “*Tackling the complex issue of school bullying*”, há um programa *antibullying* nas escolas da Irlanda, que conta com assistentes para crianças com necessidades especiais como autismo; esses auxiliares os acompanham no percurso entre ônibus e escola, e as protegem no ambiente escolar. Dr. James O’Higgins Norman, diretor do *National Anti-Bullying Research and Resource Centre*, de *Dublin College University*, admite que algumas crianças são mais propensas a sofrerem perseguição sistêmica e precisam ser protegidas (O’CALLAGHAN, 2017).

Segundo O’Callaghan (2017), o *bullying* pode ocorrer “por deficiência física, classe social, ou cor da pele – quando as crianças não entendem as diferenças elas reagem de forma cruel”⁶³. No entanto, Norman afirma que quando as escolas discutem as diferenças a incidência de *bullying* é reduzida. O’Callaghan também cita a psicoterapeuta e autora do livro “*Bully-Proof Kids*”, Stella O’Malley (2017), que também afirma que o *bullying* está intrinsecamente ligado às diferenças (O’MALLEY, 2017 apud O’CALLAGHAN, 2017).

O denominador comum para alvos de *bullying* é que eles são diferentes. As crianças sentem a diferença muito rapidamente. É primitivo – na época das cavernas a diferença era uma ameaça – por isso as crianças ficam abaladas quando encaram essa situação. Elas precisam ser ensinadas a lidar com isso (O’MALLEY, 2017 apud O’CALLAGHAN, tradução nossa)⁶⁴.

O’Malley (2017) afirma que ensinar as crianças que as diferenças trazem um senso de ameaça inconsciente é uma estratégia de sucesso. Outra explicação

⁶³ Cf. original: “*It could be physical disability, social class, skin colour — when kids don’t understand difference, they react in cruel ways*”.

⁶⁴ Cf. original: “*The common denominator for targets of bullying is they’re different. Children sense difference very quickly. It’s primal — in caveman times difference was a threat — so children are rattled when faced with it. They need to be taught to handle it*”.

levantada pela autora é o instinto que todos os animais têm de controlar e manipular, o que gera uma sensação de satisfação (O'MALLEY, 2017 apud O'COLLAGHAN, 2017).

O'Callaghan também fala do poder do cinema em combater a perseguição sistêmica no ambiente escolar e cita o filme americano *“Wonder”* (2017), de Stephen Chbosky, baseado no romance *Extraordinário*, de R. J. Palacio (2012), o qual conta a história de um menino, Auggie Pullman (Jacob Tremblay), que nasceu com uma deformidade facial e enfrenta desafios devido a isso ao entrar na escola. A história lida com o *bullying* verbal e psicológico, com o poder que os colegas têm de parar a perseguição; ilustra atitudes de alguns pais que só pioram a situação, e esforços da escola para tentar remediar as ocorrências. Apesar de o filme ter um elenco famoso, formado por Julia Roberts, Jacob Tremblay (protagonista do filme *“Room”*), Owen Wilson e Sônia Braga (como avó de Auggie), *“Wonder”* foi considerado pela crítica, lento e muito fiel ao romance, que é narrado sob o ponto de vista da criança e aborda o tema de forma infantil e simples. Entretanto, acredita-se que a descomplicação do enredo torna um filme voltado para crianças e adolescentes, ao passo que o elenco, atrai a atenção dos pais, tornando *“Wonder”* um filme para a família.

Embora sempre tenha existido, o *bullying* passou a ser tratado com a seriedade necessária nos últimos anos, tornando-se um assunto presente em filmes de várias culturas. Entretanto, apesar de os filmes a serem examinados a seguir tratarem de um tema universal, estes carregam realismos locais – uma pequena cidade rural no interior do país (cenário de *“Garage”*); e Tallaght, subúrbio de Dublin (cenário de *“I used to live here”*).

Escrito por Mark O'Halloran, que interpreta Adam em *“Adam and Paul”*, dirigido por Lenny Abrahamson, *“Garage”* (2007) lida com a exclusão social e perseguição sistêmica sofrida por um adulto, Josie. O protagonista padece de uma deficiência intelectual não esclarecida e vive em uma pequena cidade, não nomeada, no interior da Irlanda. Distribuído pela *Element Pictures Distribution* e financiado por *Irish Film Board, Film 4, RTÉ* e *Broadcasting Commission of Ireland*, o longa foi muito bem recebido pela crítica nacional e internacional, recebeu doze indicações e ganhou doze prêmios, que incluem melhor ator protagonista para Pat Shortt, melhor diretor, melhor roteirista, melhor editor, melhor filme irlandês, entre outros (IMDB, 2019).

Mesmo tendo sido escrito durante o declínio do Tigre Celta, após *“Adam and Paul”*, *“Garage”* se atreveu a mudar o cenário da capital para o interior da Irlanda, transformando estereótipos já muito explorados pelo cinema estrangeiro. Em *“Irish Cinema in the Twenty-First Century”* (2019), Ruth Barton comenta que o Tigre Celta trouxe a oportunidade de revisitar as pequenas cidades e o drama rural sob uma perspectiva nacional. Segundo a autora, a maior parte dos filmes dessa época traz as cidades grandes como cenário, também pelo fato de que os avanços na tecnologia das câmeras usadas nas filmagens que “tinham sua própria estética de afastar, aproximar, mover e cortar e pareciam mais manter o passo acelerado da vida na cidade do que na do campo”⁶⁵ (BARTON. 2019, p. 167, tradução nossa).

De acordo com Barton (2019), assim como as novas tecnologias dos anos 1990 não favoreciam os filmes que remontavam a história política das décadas anteriores, nos anos 2000, os avanços técnicos não favoreciam a estética da fotografia pastoral.

“Garage” foi lançado em um período em que a recessão em cidades grandes, como, Dublin e Cork, destacavam-se nas telas. Por terem sofrido um processo de reterritorialização, a transformação das cidades, de estilos de vida e a insurgência de novas subjetividades, apareciam como novos assuntos a serem explorados.

Obviamente, os moradores da zona rural e de cidades pequenas também sentiram o impacto da nova política pública que estimulou o consumismo e novas atividades de lazer. Ninguém no país ficou imune às mudanças sociais trazidas pelo Tigre Celta e sua posterior recessão. Barton salienta que “no estouro econômico a população rural cresceu e subsequentemente, com a recessão, moradores da zona rural, jovens em sua maioria, emigraram em grandes números”⁶⁶ (2019, p. 168, tradução nossa). Com a evasão, muitos estabelecimentos, como correios e até unidades de saúde foram fechados.

Apesar do êxodo rural ser um assunto autêntico, os filmes realistas que se passam nas pequenas cidades do interior no período discutido não adotam esse tema e têm padrões temáticos homogêneos. Enquanto alguns trabalham com a reinvenção de velhos estereótipos, como *“The Guard”* e *“Calvary”*, outros lidam com o lado obscuro da distopia rural, como *“Pilgrim Hill”*, que fez sucesso na Irlanda.

⁶⁵ Cf. original: “mobile hand-held cameras bred their own aesthetic of swiping, zooming, and shift cutting that seemed more in keeping with the fast pace of city life than of the countryside.”

⁶⁶ Cf. original: “in the boom rural depopulation accelerated and subsequently, as the recession took hold, rural dwellers, many of them young people, emigrated in vast numbers”.

Dirigido por Gerard Barrett em 2013, *“Pilgrim Hill”* mostra as tarefas repetidas diariamente por Jimmy, que tira seu sustento de seu gado leiteiro, porém os animais contraem uma doença contagiosa e são levados pelas autoridades para serem abatidos. O filme intercala as ações diárias do protagonista como um íntimo testemunho pessoal a um entrevistador que não é visto. Jimmy relata seu passado familiar trágico e futuro sombrio, o isolamento na vida do campo e “revela o vazio do mito da Irlanda rural, que gera dúvidas se o estado utópico tenha mesmo existido”⁶⁷ (BRODIE, 2016, p. 85-86, tradução nossa).

Contudo, os filmes pós-Tigre Celta, que têm o interior como cenário e que ficaram famosos internacionalmente, foram *“P. S. I Love You”* e *“Leap Year”*, os quais lidam com a velha visão romantizada e utópica da zona rural do país. Salvo algumas exceções, os filmes do século XX, que tinham o interior como cenário, contavam a história de um homem inglês ou de um americano (um estrangeiro), que se muda para uma cidadezinha, se apaixona por uma linda garota e tem que lidar com o valentão do vilarejo. *“P. S. I Love You”* e *“Leap Year”* deram continuidade ao imaginário da Irlanda rural como um local idílico, onde o grande amor entre uma americana (mulher estrangeira) e um irlandês pode acontecer. Estas narrativas apenas reformularam questões de gênero, mostrando, assim, o sucesso do legado do romance rural irlandês tradicional.

Por ter sido representado nas telas de forma infiel, sob uma perspectiva exógena que não penetrava a realidade, havia espaço para revisitar o drama rural irlandês e o vilarejo sob uma perspectiva nacional. Segundo a entrevista de Seán Crosson e Mark Schreiber (2011), com o diretor Lenny Abrahamson e o roteirista Mark O’Halloran, em *“Garage”*, a ideia era colocar em foco histórias que ainda não haviam sido contadas sobre essas regiões e sobre pessoas não tão interessantes, como indivíduos socialmente excluídos. Nas palavras do roteirista O’Halloran (2011, p. 137, tradução nossa): “o que nós estávamos interessados era em fazer um filme incrivelmente sério sobre uma pessoa ridícula. Foi daí que tudo veio”⁶⁸, ou seja, colocar como personagem principal um indivíduo limitado que está às margens da sociedade.

O’Halloran (2011) reelabora o estereótipo do indivíduo cognitivamente

⁶⁷ Cf. original: “reveals the emptiness of the myth of rural Ireland, discrediting its utopian state ever existed”.

⁶⁸ Cf. original: “what we were interested in was an incredibly serious film about a ridiculous person. That’s where it all came from”.

limitado colocando-o no centro da narrativa, mudando, assim, a perspectiva que o público tem do local. Além dessa alteração, havia a intenção de se resgatar o drama rural, tornando-o mais real e por isso a escolha de um cenário autêntico foi fundamental. De acordo com entrevistas, a garagem em que Josie mora foi encontrada pelo diretor, o qual comenta ter tido sorte em achar aquele lugar prestes a ser demolido para a construção de apartamentos, exatamente como na história do filme. Abrahamson (2011) conta que não mudou quase nada para as filmagens, pois em sua opinião, para representar uma típica pequena cidade irlandesa, quase nada poderia ser modificado e, principalmente, acrescentado. Para Abrahamson (2011, p. 139, tradução nossa), durante a montagem havia “um tipo de determinação em ser específico, honesto e real, o que se contrapõe a estereótipos visuais, formas fáceis e abreviadas”⁶⁹, tanto no cenário, quanto na criação do protagonista.

Transformar o estereótipo de Josie em um arquétipo específico e vívido foi outra determinação do diretor e do roteirista, que escolheram construir a complexidade do personagem de fora para dentro, e não de forma psicológica. Por isso, a escolha do ator foi fundamental para se atingir o imaginado. O’Halloran (2011) afirma que escreveu o roteiro com o ator de teatro Pat Shortt em mente, alegando que se Shortt não tivesse aceitado o papel, ele dificilmente encontraria outro profissional capaz de representar Josie (O’HALLORAN, 2011). Shortt atua como comediante e é muito popular na Irlanda por interpretar seriados como “*Killinaskully*”, o qual satiriza situações da vida no campo.

Já o diretor Abrahamson (2008), em entrevista a Jason Wood, admite que:

Certamente, selecionar Pat para um papel sério causaria uma reviravolta na Irlanda e até um certo ponto eu me preocupei se o público irlandês veria Pat e não Josie. Mas sua performance é tão extraordinária que as pessoas rapidamente esquecem que estão vendo Pat Shortt e se tornam absorvidas pela personagem. A performance de Pat continua a me impressionar quando eu assisto ao filme. Eu o ajudei a dar forma à sua performance e eu já assisti ao filme centenas de vezes para a edição em muitas triagens, mas eu continuo chocado ao notar como Pat, sem uma atuação óbvia, é capaz de dar vislumbres da profunda vida interna de Josie. Também é chocante como ele se move perfeitamente entre a farsa e uma performance muito obscura, verdadeira e realística (ABRAHAMSON, 2008, tradução nossa)⁷⁰.

⁶⁹ Cf. original: “*a kind of determination to be specific, honest, and real, as opposed to looking for visual stereotypes, for easy shorthand ways*”.

⁷⁰ Cf. original: “*Certainly casting Pat in a straight role caused quite a stir in Ireland and at one point I remember I did worry the Irish audience would see only Pat and not Josie. But his performance is so extraordinary people very quickly forget they are watching Pat Shortt and become absorbed in the character. Pat’s performance still amazes me when I watch the film. I shaped the performance with him, and I’ve seen it hundreds of times through the edit and at many screenings but I am still struck by*

O diretor compreendia que por baixo de estilo cômico de Shortt havia muita sensibilidade e uma profunda familiaridade com o lugar onde Josie vive. Em sua interação com o ator, Abrahamson (2008) comenta que para dar vida à personagem eles não poderiam ter conversas longas sobre os sentimentos de Josie, sua história ou seu psicológico, mas sim em como ele falava, andava e se comportava na presença de outras pessoas, usando sempre como ponto de partida apenas o próprio roteiro.

A personagem é construída em uma dimensão caricaturada e carrega muitos traços da estética vaudevilliana de Chaplin, pois a ele estão agregados objetos específicos e movimentos corporais. O'Halloran (2011) assegura que, assim como se pode reconhecer a imagem de Chaplin com sua cartola, bengala e seu modo próprio de se movimentar, pode-se reconhecer Josie com seu boné, macacão do posto e seu jeito único de andar. O protagonista tem um modo próprio de falar, e está sempre com os braços um pouco para frente do corpo o que, nas palavras do roteirista, simboliza uma prontidão para ajudar (O'HALLORAN, 2011).

Entretanto, apesar desse aspecto vaudevilliano, o diretor não considera o estilo do filme uma tragédia pastelão como *"Adam and Paul"*, pois as ações de Josie não carregam o mesmo humor das trapalhadas dos viciados. Nas palavras de Abrahamson (2008): "Josie é como um palhaço sem suas piadas, deixado sozinho no meio do palco sentindo-se deslocado e sem forma"⁷¹ (ABRAHAMSON, 2008, tradução nossa).

Diferentemente dos viciados em *"Adam and Paul"*, que representam estereótipos, Josie tem uma condição de nascença singular que o impede de socializar normalmente e interagir, tornando-o um indivíduo único, incapaz de se conectar emocionalmente com os outros personagens e de se expressar; ele tem uma inabilidade social que pode ser vista desde o início do filme em pequenos detalhes, como na cena em que ele coloca o dedo dentro do copo de refrigerante do seu patrão. Através de seu relacionamento com as pessoas do vilarejo, nota-se sua incompreensão de condutas normativas o que o distancia de David (Conor Ryan),

how Pat, without any obvious 'acting' is able to give glimpses of Josie's deeper inner life. It is also striking how he can move seamlessly between almost high farce and a very dark, truthful, realistic performance".

⁷¹ Cf. original: "Josie is a kind of clown who's had most of his gags taken away from him and is left standing in the centre of the stage feeling dislocated and gormles".

quando ele mostra ao rapaz um filme pornográfico, e o que faz ele não interpretar o gesto caridoso de Carmell (Anne-Marie Duff) quando ela o tira para dançar.

O filme retrata a vida de uma pessoa extremamente solitária e carente, que não participa em atividades que o incluem na comunidade; ele tem pouca interação com pessoas, amigos e não possui família. Seus diálogos com as outras personagens são rasos, sobre o tempo, o céu e outras trivialidades. Josie passa a maior parte do tempo sozinho, conversa consigo mesmo usando seu próprio nome em um diálogo, o que causa estranhamento e leva algumas personagens a caçoarem dele.

É interessante notar que há poucos diálogos e mais silêncio. A cena em que Josie prepara o chá para o Sr. Gallerhan (John Keogh), por exemplo, é marcada pelo que não é dito. É esperado que Josie seja demitido, mas quando eles vão começar a conversar, a cena é cortada. Isso se dá pelo fato de que havia uma tentativa de não carregar as conversas com um significado explícito (ABRAHAMSON, 2008). Precisa-se extrair o enredo através das ações, pois para o diretor:

É assim que a vida é: o significado sempre está lá, mas não há uma forma clara de decodificá-lo. O cinema convencional obscurece isso com fáceis reduções de significado no enredo e com personagens esquemáticas. O melhor do cinema pode expressar algo sobre o irreduzível fato das coisas (ABRAHAMSON, 2008, tradução nossa)⁷².

Diferentemente do cinema convencional, em “*Garage*”, as cenas estão cheias de significados que são construídos no desenrolar das ações e no silêncio. O cineasta comenta que assim como na realidade, nem sempre é fácil entender certos tipos de comportamento. No filme, nem sempre é fácil apreender o fluxo da história ou a motivação das personagens.

A narrativa se dá pelas câmeras que permanecem estáticas e filmam Josie em suas ações diárias, mostrando a monotonia e uma péssima qualidade de vida. Há aspectos bastante sombrios na sua existência, como o quarto da garagem onde ele vive onde há uma cozinha improvisada; no banheiro não há chuveiro ou banheira, Josie se lava em um tanque. Em seu pequeno quarto escuro pode-se ver o colchão velho onde ele dorme e Josie tentando se alongar. Ele sente dores no

⁷² Cf. original: “*That’s the way life is: meaning is always there but there is no clearly given way of decoding it. Conventional cinema obscures this with an easy reduction of meaning to plot and schematic characters. Cinema at its best can express something of the pure irreducible fact of things*”.

quadril e nas costas, alimenta-se mal, fuma e consome álcool, segundo ele, para dormir melhor.

A solidão do personagem pode ser percebida já nas três primeiras cenas, em que Josie é filmado sozinho (*single shot*) a uma distância em que toda paisagem é focalizada (*establishing* ou *long shots*, que mostram onde o filme se passa). Ele aparece andando sobre o trilho do trem, em uma paisagem rural e depois em uma rua pavimentada. Esse tipo de enquadramento em que ele aparece solitário em meio às paisagens são recorrentes durante o filme e ligam uma cena na outra, conforme ele se locomove. Essas cenas são caracterizadas por cortes secos, que não permitem que a audiência possa prever o que vai acontecer em seguida.

Em geral, os cortes secos podem ser definidos como a passagem de um plano a outro por uma colagem de imagem simples e truncada, sem rimas visuais ou sonoras. Em sua perspectiva sintagmática do cinema, Christian Metz (1980) explica que o corte seco não tem valor de pontuação, se estiver na mesma sequência de planos é então denominada “montagem seca comum”. Mas, se o corte seco estiver situado entre dois seguimentos, essa ruptura se efetua de forma brutal e é então chamada, de “montagem seca com efeito” (METZ, 1980).

Em “*Garage*”, o corte seco entre segmentos se dá em muitos momentos, o que gera um efeito de tensão, visto que não se sabe o que vai acontecer na próxima cena. Não se pode antecipar onde o personagem vai estar em seguida, o que torna a história imprevisível. Na opinião de Barton (2019), esse tipo de edição que fragmenta o espaço, saltando sem nenhum aviso do bar para a estrada, da estrada para a garagem, por exemplo, pode ser lida como a incapacidade de domínio que Josie tem sobre o espaço.

Abrahamson (2011) não comenta diretamente sobre o processo de edição do filme nas entrevistas; no entanto, ressalta que havia o interesse em mostrar “espaços entre momentos significantes na vida, as partes que geralmente são descartadas da memória e também – quase como uma questão de princípio – das narrativas do cinema convencional”⁷³ (ABRAHAMSON, 2011, tradução nossa).

O fato de Josie ser filmado quase sempre em *single shots* nesses entrelugares traz a ciência de seu isolamento, que se torna ainda mais exacerbado pela predominância do silêncio.

⁷³ Cf. original: “spaces between the significant moments in life, the parts that are usually discarded in memory and also – almost as a matter of principle – in conventional cinematic storytelling”.

De fato, a quase ausência de música no filme também reforça essa tendência do diretor de fugir das narrativas cinematográficas tradicionais. Abrahamson (2011) comenta que o compositor com quem ele sempre trabalha, Stephen Rennicks, é muito talentoso e compôs canções para várias partes do filme. No entanto, o diretor explica que apesar de ambos terem trabalhado com empenho nas composições de “*Garage*”, mais do que em qualquer outro filme que fizeram juntos, ele sentiu que as cenas eram mais fortes e puras com a ausência de música. Sobrou apenas uma canção instrumental que se repete em três partes do filme, no início, na segunda metade e nos créditos finais (ABRAHAMSON, 2011).

Embora exista pouca música, acredita-se que ela é de extrema importância por trazer o tom sombrio do desfecho da história, pois a canção instrumental citada é densa e dramática, o que cria a expectativa de que algo ruim acontecerá. Na segunda metade do filme, a canção instrumental marca o fim do convívio com os adolescentes. David e seus amigos não querem mais estar com Josie após ele mostrar o filme, assim, o protagonista volta a ter uma vida solitária.

Além da escassez musical, outros aspectos da trilha sonora como sons diégéticos enfatizam o silêncio e exacerbam o tom sombrio do isolamento de Josie. O barulho do motor do caminhão, que para duas vezes no posto, é intenso e contrasta com o ermo dia a dia de Josie. O mesmo ocorre em cenas longas em que se tem focalização interna da personagem admirando o céu, os pássaros e as árvores ao vento; nesses momentos, o som das folhagens ao vento e do cantar das aves se faz bastante audível.

Crê-se que esses detalhes na trilha sonora e na trilha de imagens são códigos cinematográficos importantes que transmitem a intensidade de sua solidão. Os espectadores têm acesso ao que o personagem está fazendo e experimentando sensorialmente, mesmo sem saber o que ele está pensando ou sentindo. Josie não verbaliza seus sentimentos, mas as vezes eles podem ser percebidos em suas expressões faciais e gestos – quando está nervoso ele acena continuamente com a cabeça e sorri desconfortavelmente –, comportamento visível principalmente nas cenas em que ele sofre *bullying* no bar.

Como mencionado anteriormente, Josie está excluído da sociedade, ele é tratado com preconceito pelos jovens e pelos adultos da cidade, que constantemente caçoam do seu nome, jeito de andar e falar. Contudo, há uma reviravolta na história com a entrada de David no posto, pois Josie passa a ter com

quem dividir a monotonia. Eles lentamente começam a dialogar e construir uma amizade. Em pouco tempo Josie está interagindo com David e seus amigos, comprando bebidas alcoólicas para eles e, assim, partilhando espaços com os jovens.

Quando ele conversa com David, o público pode ter acesso a uma parte de seu passado. O rapaz se interessa em saber se ele sempre trabalhou para o Sr. Gallerhan e Josie responde que sim e conta: “Eu ia ‘pra’ escola com ele. Mesma classe. Ele é bom pra mim agora” (GARAGE, 2007, 33 min., tradução nossa)⁷⁴.

A fala citada acima revela que seu patrão foi seu colega, mas não era bom para ele no passado, e que Josie provavelmente sofreu *bullying* na escola.

Por ser um indivíduo tão peculiar, Josie foi perseguido sistematicamente por toda sua vida. No bar do vilarejo, as constantes brincadeiras e piadas cruéis revelam a ocorrência de vários tipos de *bullying* – verbal, psicológico, físico e material. As cenas que ocorrem nesse espaço são de extrema importância, visto que na Irlanda o local faz parte do imaginário cultural. O *pub* irlandês é um espaço público culturalmente e historicamente central na performance de gêneros e etnicidade, onde se pode observar como formas de masculinidade são produzidas e reguladas.

Segundo Allison MacLeod (2018), em “*The contest space of the Irish pub*”, apesar de ser uma abreviação de *public house*, o *pub* irlandês tem características de um local privado que não está aberto para a inclusão social. Ele opera com sistemas binários (nacional/estrangeiro, homem/mulher, trabalho/lazer, católico/protestante, homossexual/heterossexual etc.) e sistemas de exclusão para manter uma ordem homosocial dominante. A autora argumenta que o *pub* funciona como um microcosmo da sociedade irlandesa e seu significado histórico o coloca numa posição de instituição nacional (MACLEOD, 2018, p. 53).

Apesar da relação entre consumo de álcool e performance da masculinidade não ser exclusiva da Irlanda, Stiver (2000) afirma que o consumo exagerado de bebidas no país se tornou central na definição de masculinidade pois, há séculos, está associado à identidade masculina. O ato de beber como prática social está entrelaçado na luta por poder, onde o homem exerce sua dominância fora do contexto doméstico ou de trabalho (STIVER, 2000).

⁷⁴ Cf. original: “*I went to school to him. Same class. He’s good to me now*”.

Desde o início do cinema na Irlanda, o *pub* é representado como um espaço em que os homens podem escapar das pressões do trabalho e de suas casas. Desde sempre, ele aparece em filmes que retratam a zona rural como um ambiente de encontro, disputa e socialização, como em “*The Quiet Man*” (1952), de John Ford. No cinema irlandês contemporâneo, o *pub* continua encerrando questões únicas de “tensões culturais nacionalistas, homosocialidade masculina e políticas sexuais”⁷⁵ (MACLEOD, 2018, p. 49, tradução nossa).

MacLeod (2018) argumenta que em “*Garage*”, assim como em “*A Man of no Importance*” (1994), os protagonistas são representados como “*queer*”⁷⁶, não apenas por sua performance masculina não normativa, mas também pelo de seus *status* de excluídos.

Como espaço cinemático, o *pub* irlandês foi e é representado como um local de controle espacial, onde quem possui poder deve manter a ordem heteronormativa e patriarcal. Por esse prisma, pode-se compreender de que forma Josie desafia a ordem dominante, seu relacionamento com os outros homens daquele ambiente revela como conceitos de espaço e identidade se articulam.

Josie não consegue socializar-se com os homens do *pub*, que raramente conversam com ele. Percebe-se que o direito de Josie ocupar aquele lugar lhe é negado e a forma de atacá-lo é através da intimidação sistêmica. Uma das personagens em especial, Breffni (Don Wycherley), diverte-se em provocar Josie, satirizar seu emprego no posto e o humilhar; ele diz para Josie que ele não pode se referir ao chefe e a ele como “nós”, afinal, ele não faz parte da empresa, ele é um mero funcionário, um idiota mal pago e explorado que será despejado. Além dos ataques verbais, em outra cena no *pub*, Breffni o agarra, rouba seu maço de cigarros e o agride (*bullying* material e físico).

Outro homem que está no *pub*, Sully (Andrew Bennett), pergunta a Josie por que ele continua voltando ao bar, ele responde que é pela bebida apenas, mas claramente está tentando se socializar. Para Josie, beber com David e seus amigos é como ter o seu próprio *pub*, onde ele pertence e exerce algum tipo de autoridade por ser o único maior de idade, fornecedor de bebidas alcoólicas.

⁷⁵ Cf. original: “*tensions surrounding cultural nationalism, male homosociality and sexual politics*”.

⁷⁶ Em *Irish Queer Cinema* (2018), MacLeod relata que o termo *queer* abrange mais do que questões de sexualidade, a autora define dois sentidos da palavra: identidades sexuais não normativas que incluem vários grupos (LGBTQI+), ou como crítica a estruturas sociais hierárquicas de privilégios desafiadas por categorias de identidade.

De acordo com MacLeod (2018, p. 4, tradução nossa), é interessante notar que a “exclusão social é frequentemente expressa pela exclusão do espaço”⁷⁷ e por isso, nas cenas no *pub*, Josie aparece sozinho em *medium single shots*, enquanto as outras personagens aparecem juntas. Segundo MacLeod (2018), essa diferença no enquadramento demonstra que Josie está com um grupo em um local público, mas está sozinho e excluído. Outra cena importante que acontece no *pub* é quando ele dança com Carmell, e Breffni o observa no plano ao fundo; para MacLeod, nesta cena, Breffni atua como regulador da sexualidade de Josie, que está fadado a uma eterna vida de solteiro (MACLEOD, 2018, p. 4).

Contudo, o sofrimento causado pelo *bullying* que ele enfrenta no *pub* quando adulto, ou que enfrentou na escola quando criança, não são abordados de forma sentimentalizada. Apesar de Josie ser tratado com preconceito, ele gostava do vilarejo e sentia que pertencia ao lugar. O senso de pertencimento à cidade, mesmo que essa não o acolhesse, é discutido pelo diretor:

O filme tem uma relação ambivalente com a cidade, porque eu não acho que nós podemos dispensar completamente a visão de Josie de que é um bom lugar [...] nós estamos cientes que personagens como Josie precisam de lugares pequenos onde eles sintam pertencer. E a cidade, para ele, funciona de forma deficiente. Ele não tem nenhuma saída para explorar sua sexualidade, por exemplo; ele é solitário e há aspectos muito obscuros em sua vida. Mas, ao mesmo tempo, é um lugar em que ele sente que pertence (ABRAHAMSON, 2011, p. 137, tradução nossa)⁷⁸.

No entanto, mesmo que alguns personagens discriminem Josie, alguns o tratam com empatia. O policial que o interroga, por exemplo, compreende a ingenuidade de seus atos, mas o corrige e manda ficar longe de David, do centro da cidade e manter sua cabeça baixa.

A importância do vilarejo para Josie pode ser apreendida em todo o filme nas cenas em que ele admira paisagens não tão atraentes. Na delegacia, ele se preocupa muito se a comunidade vai ficar sabendo o que ele fez. Quando o policial diz que não sabe se todos ficarão sabendo, mas que a cidade é pequena e os rumores se espalham rapidamente, pode-se notar uma mudança no comportamento do protagonista.

⁷⁷ Cf. original: “social exclusion is frequently expressed as exclusion from space”.

⁷⁸ Cf. original: “The film has an ambivalent relationship with the town, because I don’t think we completely dismiss Josie’s view that it’s a good place [...] we’re both aware that characters like Josie need small places where they can belong. And the town, for him, functions albeit in a way which is lacking. He doesn’t have any outlet for sexual feeling, for example, he’s lonely, and there are very bleak aspects of his life. But at the same time, it is a place that he feels he belongs in”.

Josie se preocupa com sua imagem e seu suicídio pode estar associado à provável destruição de sua reputação de bom cidadão, ou de “inofensivo” aos olhos das outras personagens. Ao se sentir indesejado, Josie segue o mesmo destino dos filhotes de cachorro que foram jogados no rio no começo do filme. Barton (2019) nota que o afogamento intencional dos cachorros traça um paralelo com destino de Josie, pois é assim que se desfazem dos habitantes indesejados do vilarejo.

Contudo, não se sabe ao certo o que Josie estaria pensando e quais suas motivações para entrar no rio. O filme termina de forma aberta, com ele colocando o boné em cima dos sapatos e entrando na água, o que sugere o suicídio. Apesar de ter perdido a amizade de David, da solidão, da exclusão social, da má qualidade de vida e do tormento contínuo causado pela perseguição sistêmica, a mancha em sua reputação na cidade parece ser a situação limite. Todavia, “*Garage*” não sentimentaliza a entrada de Josie no rio, nem o *bullying*, e nem os velhos costumes cruéis da Irlanda rural (quando Sully se livra dos filhotes indesejados de sua cachorra jogando-os no rio). Abrahamson (2011) comenta que apesar de ser necessário mostrar esses aspectos desumanos da cultura da cidade pequena, o filme não poderia se limitar à “psicologia de lugares deprimidos”, afinal “*Garage*” traz em seu âmago a história da significância de uma vida pequena e desinteressante. O diretor revela que foi “difícil de equilibrar – mostrá-la [vida de Josie] verdadeiramente em toda sua tristeza e ao mesmo tempo fazer algo mais profundo do que essa tristeza”⁷⁹ (ABRAHAMSON, 2011, tradução nossa).

Pode-se afirmar que a desconstrução da vida rural idealizada não deve ser vista como um dos assuntos do filme, mas sim como um plano de fundo realístico.

Os encontros do protagonista com atos cruéis e os encontros triviais com outras personagens permitem aos espectadores alcançar emoções que Josie não consegue articular. Crê-se que mesmo que a personagem seja rasa e não passe por uma transformação, ou por uma epifania, é possível entendê-la cada vez mais. Segundo o diretor Abrahamson (2011) “você não consegue saber o que é estar dentro da personagem de Pat, mas ao mesmo tempo, há uma profunda, impenetrável e, enfim, impalpável realidade numa personagem tão simples quanto

⁷⁹ Cf. original: “*Garage is really a film about the significance of a small, unremarkable life [...]. It was often a difficult balance - to show it truthfully in all its sadness and at the same time to make about something deeper than that sadness*”.

Josie”⁸⁰ (ABRAHAMSON, 2011, p. 145, tradução nossa).

O diretor compara a construção dessa personagem com o cavalo que Josie conversa, argumentando que assim como a personagem, não se pode saber ao certo o que o animal estaria pensando ou o que é ser o animal.

Entretanto, mesmo sendo uma personagem simples, pode-se ter acesso a sua inteireza, se for observado a relação que ele tem com a natureza e, principalmente, com o cavalo. Na última vez que ele leva maçãs para o animal, após sair da delegacia, o cavalo está amarrado e não consegue se aproximar da cerca, o que se assemelha a situação anterior de aprisionamento de Josie. De acordo com o diretor Abrahamson (2011), o cavalo é um símbolo importante da liberdade; ele está atrás da cerca nas cenas em que está com Josie. Contudo, após o personagem entrar no rio, o animal aparece solto andando no trilho do trem, numa caminhada frontal e simétrica encarando a câmera.

O simbolismo da cena final, o minimalismo musical, as cenas longas com poucos diálogos, enquadramentos em *single long shots*, pouca movimentação da câmera e cortes secos entre seguimentos são características da estética do cinema lento ou de arte, conhecido na língua inglesa como *slow cinema* ou *arthouse cinema*. Em “*Slow Movies: countering the cinema of action*”, Ira Jaffe (2014) identifica técnicas desse tipo de filme, que difere dos filmes tradicionais de ação. Segundo Jaffe, “muitas vezes a palavra ‘lento’ é usada como sinônimo de enfadonho ou chato [...], mas nós queremos nos referir a filmes que não aceleram de um ponto do enredo a outro”⁸¹ (JAFFE, 2014, tradução nossa).

Além dessas características na estética, o cinema lento enfatiza a quietude do dia a dia, oferecendo uma visão panorâmica da vida de personagens desafeiçoadas e lugares em decadência. De acordo com Jaffe (2014), os enredos caminham em direção à morte, e os diálogos tendem, em todos os casos, a serem mínimos, indeterminados e mal resolvidos.

Em “*Garage*”, Abrahamson (2011) rejeita estruturas melodramáticas e códigos do cinema convencional, dessa forma, o filme comunica através do que não é dito, o que na opinião de Abrahamson, pode ser tocante sem ser demasiadamente emotivo.

⁸⁰ Cf. original: “you can’t know what is like to be inside Pat’s character, but at the same time, you feel that there is a deep, and impenetrable, and ultimately unpossessable reality about a character even as simple as Josie”.

⁸¹ Cf. original: “many times the word ‘slow’ is used as a synonym for dull or boring [...] but we want to make a case for movies that work without speeding from one plot point to another”.

Essa afirmação do diretor responde à questão de qual seria a função social desse tipo de filme – trazer a percepção do que é estar na pele de Josie e viver naquele vilarejo, mesmo que ele próprio não consiga articular seus sentimentos e se expressar. Como em uma fotografia que captura um certo ângulo de uma imagem, o cinema realista, como definido por Sigfried Kracauer (1960 apud ANDREW, 2002), mostra como relações de espaço e identidade se articulam.

Com uma perspectiva divergente, *bullying* e suicídio também aparecem em “*I used to live here*” (2014), produzido e dirigido por Frank Berry e distribuído pela *Write Direction Films* (sua própria produtora). Premiado no *Galway Film Fleadh* em 2014 na categoria melhor filme irlandês, o filme foi indicado para mais quatro prêmios; recebeu também o prêmio de melhor atriz revelação (para Jordanne Jones, que interpreta Amy) no *Dublin Film Critics Circle Awards* em 2015 (IMDB, 2014).

O trabalho de Frank Berry como roteirista, diretor e produtor mostra sua habilidade de usar a sétima arte como ferramenta de conscientização e reflexão sobre acontecimentos e fatos que permeiam a realidade de seu país. Berry ficou conhecido na Irlanda após o documentário “*Ballymun Lullaby*” (2011) escrito, dirigido e produzido por ele. Esse documentário foi aclamado pela crítica por trazer, pela primeira vez, uma perspectiva diferente de distrito de *Ballymun*. Ao invés de tratar do problema da pobreza, da violência e do tráfico de drogas do local, o cineasta colocou em foco os esforços daqueles que lutam para construir um senso de comunidade.

O sucesso de “*Ballymun Lullaby*” possibilitou a Berry a oportunidade de produzir seu primeiro drama ficcional, “*I used to live here*”, em que ele especula como um suicídio dentro de uma comunidade pode levar a outros suicídios entre os jovens. Parte de um projeto social, o filme aborda outras questões como luto e *bullying*; expõe a interação social entre os jovens de Tallaght (bairro da região periférica do oeste de Dublin, Killinarden) no período pós-Tigre Celta. Usando um elenco de atores amadores de oficinas de teatro do centro comunitário de Tallaght, o filme retrata a realidade desses jovens, como interagem uns com os outros e o relacionamento familiar da protagonista Amy (Jordanne Jones) e de seu amigo Dylan (Dafhyd Flynn).

Seu último filme, “*Michael Inside*” (2017), é uma ficção que ilustra o problema da violência e da intimidação entre os presos. A situação prisional já foi tema de muitos filmes irlandeses, mas estava associada aos prisioneiros das guerras civis ou

aos comandos paramilitares que encarceravam seus inimigos, desertores e informantes. Já *“Michael Inside”* mostra a prisão de um jovem que guardou drogas para um amigo em sua casa e foi denunciado para a polícia, Michael é preso e a história expõe como sua experiência na prisão o transforma. O filme traz uma perspectiva atual do tema prisional, visto que está relacionada ao tráfico – uma questão que assola o país atualmente como discutido no segundo capítulo.

O forte cunho de registro realista do documentário e de seus dois dramas ficcionais revelam o compromisso de Berry em dar uma voz cinematográfica às comunidades da classe de renda baixa. O interesse em retratar indivíduos socialmente marginalizados e vulneráveis conecta-se ao estilo – filmagens em formato digital *low-fi*⁸². Sua estética tende ao minimalismo e sua inspiração provém de temas relevantes que carecem de transformação (TRACY, 2016, p. 318).

Em entrevista, Frank Berry (2015) comenta que o tema de *“I used to live here”* surgiu após ele ler dois artigos do Dr. Tony Bates (diretor e fundador da *Headstrong: The National Centre for Youth Mental Health*) em 2011: *“We must give young people a reason to live”* e *“Breaking the ripple effects of suicide”*. Esses artigos causaram um grande impacto no cineasta e um imediato desejo de fazer um filme sobre suicídio entre adolescentes. De acordo com Berry (2015), a ideia inicial era fazer um documentário, porém ele decidiu pesquisar mais a fundo e contatar o Dr. Bates. O médico gostou muito da ideia de fazer um filme sobre o assunto e o encorajou; juntos eles discutiram sobre saúde mental e sobre a vida dos jovens e adultos que passaram por situações traumáticas na adolescência (BERRY, 2015).

Berry (2015) aprendeu a respeito do forte impacto que alguns suicídios tiveram em comunidades da Irlanda e como uma ocorrência pode ecoar através das pessoas. Segundo o cineasta, quanto mais ele pesquisava, mais ele sentia que o filme deveria ser um drama; nas suas palavras: “algo que fosse real, que nós pudéssemos discutir [...] então eu fiz o possível para representar o mundo em que nós vivemos. Mas, eu não queria representar tragédias reais” (BERRY, 2015, 4 min., tradução nossa)⁸³.

Assim, *“I used to live here”* não foi inspirado em casos reais, mas sim no

⁸²O termo *low-fi* vem do inglês e significa *low-fidelity*, ou seja, baixa fidelidade. Esse termo, originalmente usado em músicas com baixa qualidade de gravação, é um formato digital geralmente usado quando não se têm recursos financeiros (TRACY, 2016).

⁸³ Cf. original: *“something that would be truthful, that we can discuss [...] so I did my best to represent the world that we live in. But I would not depict real tragedies on the film”*.

artigo “*Breaking the ripple effects of suicide*” do Dr. Bates (2011), e essa informação é fornecida no início do filme.

O artigo que inspirou “*I used to live here*” relata a evidência da propagação de suicídios e comportamentos suicidas entre os jovens após um suicídio de um amigo, membro da família ou pessoa da mesma comunidade. Esse fenômeno de grupos de suicídio é chamado na língua inglesa de *contagion*, que pode ser traduzido como epidemia ou contágio. De acordo com o Dr. Bates, esse contágio ocorre entre adolescentes e adultos jovens em sua maioria, visto que estudos⁸⁴ mostram que cerca de 25% dos jovens possuem pensamentos suicidas, o que torna esse grupo altamente suscetível (BATES, 2011).

Dr. Bates (2011) levanta a questão de como “interromper” a propagação dessa epidemia e afirma que crianças e adolescentes que passaram por situações traumáticas e que mesmo assim conseguiram se reerguer são as melhores pessoas para ajudar outros jovens. Pessoas que não desistiram de suas vidas, apesar de todas as adversidades, são grandes aliados na solução do contágio; entretanto, amigos próximos e membros da família de alguém que se suicidou precisam de um profissional competente para auxiliá-los na dor do luto. É recomendado tratamento psicológico, visto que um dos gatilhos do contágio decorre de um processo de luto não concluído ou ignorado.

Segundo o Dr. Bates (2011), na Escócia, as autoridades mapeiam comunidades em que há mais de três suicídios e realizam um programa de intervenção oferecendo suporte terapêutico aos grupos de risco. Desde os anos 1980, eles atuam com esse programa em que notaram que as chances de contágio estão associadas a jovens com desvantagens sociais. Essas desvantagens estão relacionadas a contextos como pobreza, exclusão social, depressão, problemas de relacionamento familiar e intimidação sistêmica.

Para ser fiel a essas questões atuais, Berry (2015) comenta que precisava criar uma protagonista com as características de uma adolescente real; para isso, ele pediu ajuda dos adolescentes que frequentam o centro terapêutico *Headstrong* e o centro comunitário de Killinarden. As conversas que ele teve com esses jovens lhe deram base para poder trabalhar com um tema tão delicado – sanidade mental na adolescência. Por meio desses colóquios, o cineasta criou um contexto para a

⁸⁴ Dr. Bates não revela em seu artigo quais estudos ele se refere.

construção de Amy, que leva em consideração experiências passadas e presentes da personagem (BERRY, 2015).

Em “*I used to live here*”, o tema do contágio de suicídios entre os adolescentes é introduzido após a morte de Joe (Richard Price), que havia perdido um irmão recentemente. O motivo pelo qual Joe tirou a própria vida não é discutido ou revelado, assim como a morte de seu irmão; sabe-se apenas que Joe se jogou de um viaduto. A morte por suicídio é abordada no filme como um tabu por causa do costume religioso cultural; as personagens não falam abertamente sobre o assunto e a forma como Joe morreu acaba sendo deduzida por Amy em um primeiro momento.

O filme expõe o impacto que o suicídio de Joe tem em Amy, que era sua amiga, assim como nos jovens que não o conheciam. Na conversa com Joe no mercado um dia antes de seu suicídio, ela diz que não foi ao velório de seu irmão, porque não ficou sabendo a tempo e pergunta como ele está se sentindo. Joe responde: “Tô ótimo!”⁸⁵ (2015, 5 min., tradução nossa). Essa frase ecoa de forma irônica através de outras personagens ao longo do filme quando eles não estão bem, inclusive por Amy.

Apesar de ter um exterior calmo, Amy passa por um momento difícil: não havia superado a morte da mãe e a mudança de residência (motivo do título do filme); além disso, o desfecho de seu encontro romântico com uma brincadeira cruel, somado ao fato da descoberta de um meio irmão, a levam a uma situação limite e ao desejo de retirar a própria vida da mesma forma que Joe.

O filme começa com Amy no viaduto ligando para seu pai. Ela aparenta estar abalada, o que gera um suspense sobre o que aconteceu antes. Nessa cena a focalização da câmera alterna entre a cabeça da personagem e a rodovia abaixo do viaduto, mostrando que o lugar ao fundo é tão importante quanto a pessoa no primeiro plano. Após essa primeira cena, há um corte seco e a palavra *Saturday* aparece seguida por um *establishing long shot* do bairro, Tallaght, que situa o público no local em que a história acontece.

O enredo não segue uma ordem cronológica, pois a primeira cena de Amy no viaduto e seus dedos entrelaçados na grade de proteção se repete no final. A história passa em uma semana e a última cena, duas semanas depois. Os dias são separados por cortes secos e com legendas em *fade in* do dia da semana a que se

⁸⁵ Cf. original: “*I’m grand!*”.

referem. Nesse período, pode-se ver partes do cotidiano de Amy e suas dificuldades dentro e fora de casa, mostrando as razões que a motivaram a ir para o viaduto. Ao passo que o público acompanha situações indesejadas na vida de Amy, há o subenredo da conjuntura de seu amigo Dylan, que passa por momentos críticos no seu relacionamento familiar e na escola.

Embora Dylan não seja fisicamente diferente dos outros rapazes do colégio, é considerado calado demais e solitário; tal diferença faz com que ele seja perseguido sistematicamente. O pai de Amy também não gosta dele pelo fato de o rapaz ficar quieto o tempo todo e até Amy admite que ele é a pessoa mais calada que ela já conheceu. No início do filme, Dylan está suspenso da escola por ter brigado; não quer voltar para as aulas porque está sendo perseguido por duas gangues de *bullies* que traficam drogas. Sua situação vai se complicando com o desenrolar da história, mas ele se recusa a pedir a ajuda dos pais.

A perseguição que o rapaz sofre é representada no filme em vários momentos, primeiramente com um soco (*bullying* físico), seguido do roubo de seus fones de ouvido (*bullying* material), não lhe é permitido ir junto aos colegas ao velório de Joe (*bullying* social), chantagem (*bullying* psicológico) e por mais agressões físicas. Um dos *bullies* de outra gangue recupera os fones para Dylan, dá um cigarro de maconha para ele e depois o chantageia com um prazo para que ele pague pela droga. Em um impulso de desespero, Dylan tenta furtar sua mãe e é pego, fato que deteriora ainda mais sua situação em casa. Apesar de seu pai tentar conversar sobre o motivo de suas atitudes e querer saber o porquê de ele não querer voltar para a escola, o rapaz não quer se comunicar.

Na esfera familiar, Dylan é tampouco comunicativo e seus pais são retratados como pessoas cansadas e ocupadas o suficiente com seus empregos. Dylan é filmado em *single middle shots* com frequência, o que exacerba seu isolamento. Apesar de aparentar estar tranquilo, a cena em que ele se esconde atrás de um muro e espera uma das gangues passar, mostra sua expressão facial de preocupação e medo. Na última cena, Dylan vai para o viaduto e há um longo *extreme close up* de seu rosto que dura 80 segundos. Enquanto pode-se ver sua expressão de sofrimento, o volume da música instrumental aumenta gradualmente e se torna intensa, então há um corte seco. O final do filme fica aberto, pois não se sabe se o personagem vai se jogar da ponte, como Joe, ou se vai desistir de se suicidar, assim como Amy.

Close ups e *extreme close ups* são um tipo de enquadramento recorrente no filme, técnica muito usada porque os personagens dialogam pouco e não falam sobre o que estão sentindo. De acordo com John Nicholl (2001), em “*New Key Guide to Film Studies*”, esse tipo de recorte da imagem traz o público direto para o rosto dos atores, permitindo a observação de suas expressões faciais; esse enquadramento “está nos convidando para entrar na mente do personagem e identificar o que ele ou ela está sentindo” (NICHOLL, 2001, p. 16, tradução nossa)⁸⁶.

Nos *close ups*, detalhes desnecessários do cenário são cortados e em *extreme close ups* apenas partes do rosto dos atores aparecem e aproximam o espectador ainda mais de certas expressões faciais, fazendo com que estas sobressaiam.

A intensidade do que as personagens estão sentindo aparece nesse tipo de enquadramento (*close ups* e *extreme close ups*) e são chamadas de performances internalizadas. Além dessa técnica, há outros dois recursos cinematográficos usados para mostrar o que eles estão pensando e sentindo: *flashbacks* e focalizações internas, em que a câmera captura o que as personagens estão vendo. Apesar do público não ter acesso ao que Amy está pensando, por exemplo, o *flashback* da breve conversa com Joe no mercado aparece algumas vezes durante o filme quando Amy está triste e introspectiva. A personagem não diz que sente saudades da mãe e da casa em que morava, mas ela para na frente da antiga residência e olha fixamente, chegando a invadir o porão da casa para assistir a um vídeo de sua família que estava guardado lá.

Assim como em “*Garage*”, a narrativa é construída através do que não é dito e por sequências de ações segmentadas. Pode-se afirmar que a trilha de imagens e as expressões dos atores enquadradas nos *close ups*, junto à música melancólica, trazem o tom do filme, fazendo o espectador perceber a quais circunstâncias, sentimentos e pensamentos essas personagens estão expostas.

A música instrumental é o elemento estilístico do filme que agrega o tom sombrio, pois ela evoca o estado psicológico. Criada pelo músico e compositor Daragh O’Toole, as canções são esparsas, porém bastante significativas por estarem associadas a momentos com grande carga emocional, como na cena final em que Dylan está no viaduto. Entretanto, no filme predomina o silêncio e sons

⁸⁶ Cf. original: “it is inviting us to get into the mind of the character and to identify with what he or she is thinking or feeling”.

diegéticos – que tentam convencer a audiência da realidade da cena. Na trilha sonora, ressalta o barulho dos carros na rodovia quando os adolescentes estão no viaduto, o som do trânsito é intenso por ser um local importante, onde Joe se suicidou e outros jovens passam a flertar com a ideia.

É impossível não notar os longos e incômodos momentos de silêncio, especialmente quando os jovens estão reunidos. Eles se agrupam nas ruas e nos dutos, porém há pouca comunicação; entretanto, as conversas parecem bastante reais. A maior parte dos diálogos entre os adolescentes está pautado em relações de intimidação e em compartilhar maconha e álcool. Os diálogos entre Amy e Dylan também são curtos e marcados pelo silêncio ou, segundo Dylan, pelo medo de dizer algo estúpido.

Esse realismo no relacionamento desafeiçoado entre os jovens é marcante e pode ser visto na relação de dominância e subordinação entre eles, no *bullying* sofrido por Dylan e no desfecho do encontro de Amy. Segundo Ged Murray (2015, tradução nossa), essa desafeição entre eles também é “pontuada por várias filmagens da parte de trás da cabeça de pessoas vagando sem objetivo ao redor dos subúrbios de Dublin”⁸⁷. Essas cenas dos jovens perambulando pelas ruas de Tallaght sem um rumo claro, ou sentados sozinhos nos dutos, são frequentes e espelham a falta de perspectiva de vida dos adolescentes.

O cineasta buscou o máximo de autenticidade para mostrar as circunstâncias em que os jovens estão inseridos para representá-los psicologicamente. Como já mencionado, apesar de não ser baseado em pessoas ou acontecimentos reais, “*I used to live here*” faz um retrato fiel dos problemas de relacionamentos entre os adolescentes e seus pais, expondo como o contágio de suicídios acontece em uma comunidade. O filme mostra três formas diferentes de como o contágio se propaga: na relação entre Joe e seu irmão, de Amy e Joe, e de Dylan e o *bullying*.

Sem dúvida, expor como a epidemia de suicídios se espalha e o impacto da perseguição sistêmica no cinema é uma forma de tornar as pessoas conscientes e gerar reflexões mais profundas sobre esses assuntos. Juntamente com os créditos finais do filme, há um agradecimento de uma voluntária do projeto social de apoio para os jovens da região:

⁸⁷ Cf. original: “*punctuated by a lot of shots of the backs of peoples heads wandering aimlessly around Dublin’s suburbs*”.

Meu nome é Eillen Hedderman. Eu trabalho em um projeto para jovens em Killinarden, de Tallaght, no oeste de Dublin. Essa história, que não é baseada em nenhuma pessoa ou evento real, foi desenvolvida com a ajuda de *workshops* de atuação e conversas na nossa comunidade. É necessário que haja mais discussões sobre o que aconteceu aqui nos últimos anos e também em comunidades por todo o mundo. É uma realidade trágica que um suicídio pode levar a mais suicídios especialmente entre os jovens. Quase todos que estão atuando nesse filme são da nossa comunidade. Ele foi filmado em nossas casas e em nossas ruas. Obrigada pelo seu tempo para assisti-lo. Ele vem da nossa dor e do nosso amor (*I USED TO LIVE HERE*, 2014, 1h12min, informação verbal, tradução nossa)⁸⁸.

Esse agradecimento revela o propósito do filme, a veracidade de contágios de suicídios que aconteceram nessa comunidade e a necessidade de quebrar o tabu e discutir o assunto.

O DVD de *“I used to live here”* também traz num extra uma conversa com Dr. Tony Bates (2015) sobre o tema do filme. Ele afirma que de certa forma este não é um filme sobre suicídio, mas sim sobre o isolamento entre os jovens e sobre como todos numa comunidade estão interligados e são interdependentes, mesmo que se sintam sozinhos ou “vivendo em um mundo paralelo”. Dylan não conhecia Joe, mas sua morte também o afeta. Segundo Bates (2015), em uma comunidade:

Nós somos muito afetados pelo que cada um de nós faz [...] se eu sou um jovem de uma comunidade onde há outros adolescentes e alguns desses jovens [...] passam a ter sucesso, bem, eu começo a pensar que eu posso ter sucesso também. Ou se eles se tornam estrelas do rock, eu começo a praticar a guitarra [...] porque eu fui afetado pelo que ele ou ela fez. E similarmente, com o suicídio [...] Amy ouviu que ele [Joe] tirou a própria vida e passou pela mente dela: ‘poxa, talvez eu possa fazer isso também se eu me sentir mal’. E se você imaginar isso acontecendo, não uma única vez, mas centenas e milhares de vezes em uma comunidade, é bastante plausível que uma ou duas pessoas possam pensar ‘bem, vamos dar o segundo passo’ [...]. É como se para uma pessoa fazer algo em uma comunidade dê a permissão para mais alguém fazê-lo. Não que a pessoa tenha intenção ou queira fazê-lo⁸⁹ (BATES, 2015, 2 min, informação verbal, tradução nossa).

⁸⁸ Cf. original: “My name is Eileen Hedderman. I’m a youth project worker in Killinarden, from Tallaght in west Dublin. This story which is not based on any real person or event was developed with the help of acting workshops and conversations in our community. There needs to be more discussion about what has happened here in recent years and also in communities around the world. It is a tragic reality that one suicide can lead to more suicides particularly among young people. Almost everyone acting in this film is from our community. It was filmed in our homes and on our streets. Thanks for taking the time to watch this film. It comes from our pain and our love”.

⁸⁹ Cf. original: “We are very affected by what each other do [...] if I am a young person in a community where there are other young people and some of these young people [...] became successful, well I start feeling that I can become successful, or if they become rock stars I start to take up the guitar [...] because I’ve been affected by what he or she’s done. And similarly, with suicide [...] Amy heard that he’s taken his life and it played on her mind: ‘hey, maybe I can do that too if I feel bad’. And if you could imagine that happening not just once, but hundreds or thousand times across of a community, it’s quite conceivable that one or two people might say ‘well, let’s go to the next level’ [...] It’s almost

O suicídio de Joe fica como exemplo de uma alternativa para se dar fim ao sofrimento. A forma como Joe se mata, pulando do viaduto, se torna para os outros adolescentes uma possibilidade.

Para Bates (2015), este é um filme sobre os adolescentes que estão vivos e passam a ver o suicídio como saída, mas é também sobre achar uma outra saída. Conversar com um amigo ou com um adulto que não o julgue é uma alternativa, como quando Amy recorre a seu pai e depois aceita os cuidados da amiga de sua mãe. Bates explica que para ele o filme é “como uma tragédia grega antiga onde a comunidade encenava uma peça para mostrar as coisas que os machucavam e então eles podiam compreendê-las. É uma meditação sobre vida e morte”⁹⁰ (BATES, 2015, 8 min.).

Ainda sobre suicídio na adolescência, Dr. Bates (2015, tradução nossa) ressalta que:

Muitos jovens, a maioria deles, não querem terminar suas vidas, eles querem pôr fim à dor [...] A verdade é que isso não põe fim à dor, isso multiplica a dor e a passa para frente. Então, de certa forma, eu entrego minha dor multiplicando-a por cem, deixando-a com minha família, meus amigos, minha comunidade. E nenhum de nós sabe o que acontece depois da morte, talvez a dor vá conosco, nós não sabemos, mas a ideia de que isso dê um fim à dor eu não acredito ser verdadeira. A dor ainda está lá, está lá nos vivos e é muito difícil para eles se recuperarem dessa dor. Pode levar anos, anos e anos (BATES, 2015, 11 seg., informação verbal, tradução nossa)⁹¹.

Bates (2015) argumenta que todo sofrimento tem uma história e apesar de “*I used to live here*” ser mais sobre isolamento do que sobre suicídio, o público pode ter acesso às experiências que levaram Amy e Dylan ao extremo.

Ao expor o isolamento e vulnerabilidades desses jovens, o cineasta retrata o tabu sobre suicídio, suas epidemias, junto a outras ausências no filme, que se estendem a questões sociais da Irlanda contemporânea. Segundo Tony Tracy

as though for one person do to something in a community gives permission for somebody else do it. It's not that that person means to do that or wants to do it [...] it's just the message, the impression it gets is that this could be me”.

⁹⁰ Cf. original: “*like the old Greek tragedy where the community put on a play to show the things that were hurting so they could understand them. It's a meditation on life and death*”.

⁹¹ Cf. original: “*many young people, for the majority of them, they don't want to end their lives, they want to end their pain [...] The truth is it doesn't end pain, it multiplies pain, and it passes it on. So, in a sense, I'm handing over my pain by multiplying by a hundred, and leave it with my family, with my friends, with my community. And none of us knows what happens after death so maybe the pain goes with us, we don't know that, but you know, the idea that it just ends the pain I don't think it's true. The pain is still there, it's there in the living and it is very hard for people to recover from that pain. And it can last for years, years, and years*”.

(2016), a falência do catolicismo como sistema estruturador e a falta de políticas sociais que engajem os jovens em atividades que os motivem são extensões da representação do ambiente nos dias atuais. Percebe-se que em nenhum momento a religiosidade aparece na história e os jovens daquela comunidade não possuem nenhum tipo de entretenimento, estão à mercê da pressão que exercem uns nos outros e das drogas e do álcool como forma de diversão.

Assim como “*Garage*”, “*I used to live here*” não aborda questões socioeconômicas do Tigre Celta de forma direta. Pode-se ver apenas o constante aumento da tarifa do ônibus, que aparece de forma sutil numa conversa paralela no ponto de ônibus quando Amy tenta voltar para casa. Dublin é representada de forma rizomática (como discutido no segundo capítulo), pois Tallaght fica distante do antigo centro da cidade, e Dublin não aparece em sua arquitetura iconográfica. Como “*Garage*”, “*I used to live here*” é centrado em desafios emocionais e relacionamentos interpessoais.

O suicídio como única saída e o *bullying* e suas consequências devastadoras para as vítimas são semelhanças temáticas de “*I used to live here*” e “*Garage*”. Embora esses filmes tenham contextos e enredos díspares, de forma geral, questões como isolamento social das personagens e exposição de suas aflições os convergem. Ambas as narrativas estão focadas em experiências cotidianas, seja de forma psicológica, através de performances internalizadas como em “*I used to live here*”, ou de forma caricaturada e externalizada como em “*Garage*”.

A exclusão social de Dylan e de Josie é representada por indivíduos que vivem contextos distintos, mas que são diferentes do “normal” e por isso são atacados da mesma forma. O *bullying* escolar entre adolescentes de um bairro periférico de Dublin, ou em um *pub* entre adultos num vilarejo, são duas faces de um mesmo problema social. A inabilidade comunicativa de Dylan o coloca em uma situação de isolamento que se parece com a de Josie, que não está separado apenas fisicamente por morar em um posto de gasolina distante. Josie também está isolado emocionalmente das outras personagens por ser um indivíduo ingênuo e com um intelecto restrito.

Ambos os filmes compartilham códigos cinematográficos como o minimalismo musical, poucos diálogos e *single shots* que retratam o isolamento de Amy, Dylan e Josie. “*I used to live here*” também tem características do cinema lento e foi considerado por alguns críticos como “sem enredo”. Na opinião de Ged Murray

(2015), por exemplo, apesar da ótima atuação dos atores amadores, “no final, você sente como se alguém tivesse passado duas horas falando com você sobre uma questão ao invés de te contar uma história”⁹² (MURRAY, 2015, tradução nossa). Todavia, o fato de o enredo enfatizar a quietude do cotidiano desses jovens desafeiçoados, sem perspectiva de vida, difere-o de filmes tradicionais de ação. Acredita-se que para se “ler” um filme que comunica através do silêncio é necessário ir além da simples observação como acontece no cinema de entretenimento.

Cabe aqui questionar a capacidade mimética do cinema realista e do cinema lento e considerar a relevância ideológica e política desses filmes. Segundo Danuza de Oliveira Fonseca (2015), em “*Cinema, formação, invenção de si e do mundo: O que pode o cinema?*”, a arte pode ser usada como ferramenta pedagógica, ela define o termo “cinema-pensamento como estratégia do cultivo de si” (FONSECA, 2015, p. 13, tradução nossa). A partir do conceito de Gilles Deleuze e Félix Gattari sobre subjetividades formadas nos encontros que vivemos uns com os outros, Fonseca (2015) afirma que a sétima arte tem o poder de criar subjetividades com o intuito de produzir choque no pensamento (GUATTARI; DELEUZE, 1986; FONSECA, 2015).

É necessário compreender que filmes como “*I used to live here*” e “*Garage*” carregam uma função social que vai além de entreter: eles procuram rever interações pessoais que precisam de transformação, mostram o “indizível” de forma crítica e assim geram reflexões. Crê-se que o cinema pode contribuir, e muito, como um veículo que promove uma nova maneira de pensar, tornando temas cruciais de inclusão social alvo de meditação. Assim, a sétima arte pode funcionar como um dispositivo problematizador que não traz respostas prontas, mas que, a partir da interpretação, pode gerar esclarecimentos e perguntas.

Esse potencial do cinema de expandir a consciência através da interação parassocial entre personagens e público será abordado no próximo capítulo. Os filmes a seguir mostram como muitas pessoas acometidas por deficiências intelectuais, físicas ou transtornos mentais estão mais excluídas socialmente pelo sistema e por discriminações do que por suas próprias disparidades. “*Sanctuary*” e “*Patrick’s Day*” rejeitam estereótipos negativos e desinformações disseminadas pela mídia de massa sobre esses grupos altamente estigmatizados. Ambos tematizam a

⁹² Cf. original: “*at the end you feel like someone has spent two hours talking to you about an issue rather than telling you a story*”.

sexualidade dessas pessoas, quebrando tabus e expondo questões como preconceito, controle e discriminação.

4 “SANCTUARY” E “PATRICK’S DAY”: IDENTIDADES ESTIGMATIZADAS

No cinema contemporâneo irlandês, a presença de indivíduos com doenças mentais e deficiências intelectuais é visível tanto em antagonistas, como protagonistas. Como visto no primeiro capítulo, nos filmes “*Adam and Paul*” e “*Glassland*”, personagens com síndrome de Down aparecem representando pessoas especiais em sua vulnerabilidade. Já no segundo capítulo, por meio do protagonista de “*Garage*”, foi possível ver o cotidiano de Josie, que sofre algum tipo de deficiência intelectual não esclarecida, e como isso afeta sua interação social, isolando-o da comunidade.

Já este capítulo examina os filmes “*Patrick’s Day*” (2014), dirigido por Terry MacMahon, e “*Sanctuary*” (2016), dirigido por Len Collin, que abordam uma nova perspectiva na representação de pessoas com deficiências intelectuais e transtornos mentais. No entanto, primeiramente, é necessário esclarecer as diferenças entre os dois grupos e discutir a visão preconceituosa associada a essas minorias culturalmente estigmatizadas. Para a análise, é importante compreender como a mídia dissemina estereótipos negativos, assim como tem o poder de construir influências positivas. O capítulo também comenta os icônicos filmes irlandeses “*My Left Foot*” (1989) e “*The Butcher Boy*” (1997), que lidam com esse tipo de representação de forma tradicional.

Os termos deficiência mental/intelectual e doença/transtorno mental referem-se a problemas diferentes que precisam ser elucidados. Deficiência intelectual e mental são sinônimas, porém o termo “mental” foi eliminado pela Organização das Nações Unidas (ONU), em 2004, numa tentativa de evitar a confusão com transtorno mental, atenuando assim a discriminação (MARINHO; OSELAME, 2013).

Deficiência intelectual (DI) pode ser definida como um atraso no desenvolvimento que provoca dificuldades no aprendizado e na realização de atividades simples do cotidiano. Há um comprometimento cognitivo antes dos 18 anos de idade. De acordo com Marinho e Oselame (2013):

Segundo descrição da Associação Americana sobre Deficiência Intelectual do Desenvolvimento (AIDD), pessoas com déficit intelectual possuem o Quociente de Inteligência (QI) inferior à média. Elas possuem limitações em ao menos dois tipos de habilidades: comunicação, autocuidado, funções acadêmicas, adaptação social, vida no lar, segurança e saúde, dentre outras [...] quase sempre a deficiência intelectual costuma ser resultado de uma alteração no cérebro causada por condições genéticas. Mas uma pessoa com necessidades especiais também pode ter sofrido com

distúrbios na gestação, problemas no parto e até mesmo após o nascimento. Dentre os principais tipos de deficiência intelectual estão as síndromes de Down, X-Frágil, Prader-Willi, Angelman e Williams (MARINHO; OSELAME, 2013).

Deficiências intelectuais atingem 5% da população mundial de acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS) e podem vir acompanhadas de deficiências físicas.

Já o transtorno ou doença mental é um distúrbio psiquiátrico que engloba uma série de modificações psíquicas que alteram o comportamento, raciocínio e humor, podendo afetar o desempenho, e, “por não ter sintomas físicos claros, os transtornos mentais foram ignorados por muitos anos durante a história da medicina e só nas últimas décadas passaram a ser estudados de forma mais aprofundada” (HOSPITAL SANTA MÔNICA, 2018).

O transtorno mental espelha um estado alterado da saúde mental, um estado anormal do cérebro que acarreta sintomas psicológicos, que podem aparecer em qualquer fase da vida. Os tipos mais comuns de transtorno mental são: depressão, transtorno de ansiedade, transtorno bipolar, demência, transtorno do déficit de atenção, esquizofrenia, transtorno obsessivo-compulsivo, autismo e estresse pós-traumático (HOSPITAL SANTA MÔNICA, 2018).

De acordo com a Associação Brasileira de Psiquiatria, transtornos mentais são o segundo motivo mais frequente dos atendimentos de urgência e podem levar à sérias consequências quando não tratados (HOSPITAL SANTA MÔNICA, 2018).

Embora os transtornos mentais ainda não tenham sido completamente compreendidos pela medicina, por tratar-se de algo que não se manifesta de forma física, as perturbações causadas por transtornos podem ser tratadas com psicólogos, psicanalistas ou psiquiatras com o uso controlado de medicamentos. Segundo o psiquiatra Rodrigo Machado, os medicamentos psiquiátricos evoluíram muito nas últimas décadas e permitem que os pacientes levem uma vida normal quando o acompanhamento adequado é seguido (HOSPITAL SANTA MÔNICA, 2018).

A representação de transtornos mentais e deficiências intelectuais pela mídia de massa tem um grande impacto em como essas duas minorias são vistas e estereotipadas pela sociedade. O estereótipo negativo do deficiente intelectual e físico como “anormal” ou “aberração” vem há muito tempo sendo disseminado em

diversas culturas através de livros, filmes, televisão, revistas, jornais e, atualmente, pelas redes sociais. Essas pessoas, assim como os que sofrem de transtornos mentais, são representadas como loucos, vilões, assassinos, ou indivíduos incapazes que estão às margens da sociedade.

Quando se trata de filmes, embora alguns sejam precisos, a maioria não representa o que de fato essas pessoas enfrentam e, às vezes, trazem um conteúdo ofensivo. Na página virtual do *Iris Center*, há um catálogo com centenas de filmes e documentários que retratam pessoas com vários tipos de deficiências e transtornos. O catálogo separa os filmes por tipos de doenças e síndromes e tem a intenção de ser um instrumento facilitador nas discussões sobre o que foi apropriado ou não em termos de representação dessas condições (IRIS CENTER, 2021).

A grande maioria dos filmes traz estereótipos negativos ou de pena, que enfatizam a estigmatização desses grupos. O estigma, como definido inicialmente por Erving Goffman (1963) em "*Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*", acontece quando o indivíduo é visto como "anormal" e a completa aceitação social lhe é negada. Goffman afirma que o estigma provém de um atributo incomum que torna o indivíduo diferente dos outros e reduz sua identidade social para uma identidade deteriorada, sem valor. Essa visão depreciativa está associada à cultura e às crenças construídas socialmente, passadas de geração em geração.

Segundo Goffman (1963), culturas e sociedades possuem regras próprias para categorizar, rotular e definir o que é normal, bonito, bom ou ruim e, assim, criam suas próprias normas que definem o que é "normal", criando a categoria do "anormal". A força do estigma é determinada por valores culturais que separam, claramente, "nós" dos "outros" e o que é bom e normal do que é ruim e diferente. As pessoas rotuladas como "anormais" são estigmatizadas, separadas e excluídas da sociedade.

Na cultura ocidental, os deficientes intelectuais e físicos sempre sofreram estigma; na era medieval, eram vistos como aberrações e eram usados como atrações em *shows* de horrores, em que multidões se juntavam para rir e se espantar com suas peculiaridades (HAYES; BLACK, 2003). Os deficientes eram vendidos como mercadorias, ficavam trancados em jaulas e viviam totalmente afastados do convívio social ou em instituições que, segundo James R. Dudley (2000), reforçava seu estigma, isolamento e dependência.

Em “*Confronting Stigma within the Services System*”, Dudley (2000) argumenta que o movimento de desinstitucionalização⁹³ começou por volta dos anos 1970, baseado no direito humano de igualdade que lhes foi negado. Com o passar do tempo, esse movimento de inclusão trouxe liberdade e oportunidades a centenas de pessoas capazes de terem uma vida normalizada (DUDLEY, 2000).

De acordo com Dudley (2000, p. 449, tradução nossa):

A teoria da normalização, filosofia predominante que levou a esse movimento, ajudou a estabelecer a crença de que todas as pessoas com deficiências devem ter a oportunidade de viver suas vidas de forma normalizada até o ponto que suas deficiências permitam (Brown & Smith, 1992; Flynn & Nitsh, 1980; Wolfensberger, 1972). As ambiguidades envolvidas em definir um ambiente “normalizado” e os desafios para implementar esse ideal levou a metas alternativas também. Uma “alternativa menos restritiva o possível” é um dos exemplos (Turnbull, Ellis, Boggs, Brooks, & Biklen, 1981). Esse conceito oferece uma série de critérios menos complicados do que normalização para serviços residenciais, planos de habilitação e serviços de suporte. A alternativa possível e menos restritiva também tem sido usada em decisões na corte para esclarecer que pessoas com deficiências mentais têm o direito constitucional à proteção de restrições indevidas (DUDLEY, 2000, p. 449, tradução nossa)⁹⁴.

O movimento foi um sucesso em integrar fisicamente os deficientes na comunidade para os ajudarem a se tornarem autossuficientes. Muitos deles moram em casas e apartamentos com cuidadores preparados para auxiliá-los no treinamento de atividades básicas, como: comunicação, limpeza de seus lares, higiene pessoal e no uso de transportes públicos que eles precisam para serem mais independentes (DUDLEY, 2000).

A integração dos deficientes na sociedade é recente se forem consideradas quantas gerações eles foram isolados do convívio social. Essa separação entre as pessoas com deficiências e as sem criou um senso de distanciamento social que, de acordo com Anja E. Baumann (2007), pode ser baixo – quando apesar das diferenças as pessoas estão dispostas a estabelecer uma interação – ou alto –

⁹³ Dudley se refere à Inglaterra; no entanto, muitos outros países também estabeleceram movimentos de inclusão similares (DUDLEY, 2000).

⁹⁴ Cf. original: “*Normalization theory, the predominant philosophy that has driven this movement, has helped establish the belief that all people with disabilities should have the opportunity to live normalized lives to the extent that their disabilities allow (Brown & Smith, 1992; Flynn & Nitsh, 1980; Wolfensberger, 1972). The ambiguities involved in defining a ‘normalized’ environment and the challenges to implementing such an ideal have led to alternative goals as well. The ‘least-restrictive alternative’ is one example (Turnbull, Ellis, Boggs, Brooks, & Biklen, 1981). This concept offers a less complicated set of criteria than normalization for designing residential services, habilitation plans, and support services. The least-restricted alternative also has been used in court decisions to clarify that people with mental disabilities have a constitutional right to protection from ‘undue restraint’*”.

quando o medo do diferente e desconhecido é tão grande que elimina a vontade de se relacionar (BAUMANN, 2007).

Segundo Bekah Olson (2018), essa separação entre “eles” e “nós”, levada de geração em geração, é carregada de um alto distanciamento social que é perpetuado pela mídia. Mesmo que a mídia não seja a única responsável por associar estereótipos negativos aos deficientes e doentes mentais, “a forma como as pessoas são retratadas na televisão informa a população sobre quanta distância elas devem colocar entre si e os outros”⁹⁵ (OLSON, 2018, p. 7, tradução nossa).

Representações negativas dessas minorias enfatizam as diferenças, consolidam crenças sociais e normas culturais, impactando a atitude de pessoas que nunca tiveram contato com deficientes e doentes mentais (OLSON, 2018). Por esse motivo, a forma como os deficientes são retratados merece reflexão e revisão. Além do preconceito cultural, reforçado pela mídia, incertezas e desinformação em como interagir com os deficientes geram receio de se relacionar. Apesar de muitos deles não estarem mais escondidos em instituições, pessoas que nunca tiveram a oportunidade de interagir com portadores de DI tendem a ter um alto nível de distanciamento social. Por isso, “a falta de exposição deixa os indivíduos suscetíveis ao *priming* midiático; incapazes de comparar representações à realidade de conhecer alguém com uma deficiência”⁹⁶ (OLSON, 2018, p. 8, tradução nossa), ou seja, quando as pessoas não têm a chance de interagir com portadores de deficiências, elas ficam suscetíveis às representações que podem estar carregadas de controversas e estereótipos negativos que os desumanizam.

Em “*Disabling Imagery and the Media*”, Colin Barnes (1992) fez o primeiro levantamento da exploração e discriminação que todos os tipos de mídia incidem ao representar pessoas com deficiências intelectuais, físicas e doenças mentais. O relatório de Barnes pode ser usado como um guia para se trabalhar com a representação de disparidades, pois oferece uma série de recomendações importantes que visam evitar distorções e, assim, eliminar o processo de discriminação. O autor afirma que:

Suposições de estereótipos de pessoas com deficiências são baseados em superstições, mitos e crenças de tempos antigos menos iluminados. Elas

⁹⁵ Cf. original: “*The way people are depicted on television informs the population about how much distance they should put between themselves and others*”.

⁹⁶ Cf. original: “*The lack of exposure leaves individuals susceptible to media priming; unable to compare television depictions to the reality of knowing someone with a disability*”.

são inerentes a nossa cultura e persistem, parcialmente, porque são constantemente reproduzidas pelas mídias de comunicação. Nós aprendemos sobre deficiências da mesma forma que aprendemos sobre atitudes racistas e machistas que, sendo implícita ou explícita, são aprendidas através do processo de aprendizagem 'normal', o mesmo acontece com suposições negativas sobre os deficientes (BARNES, 1992, p.5, tradução nossa)⁹⁷.

Embora a mídia de massa não seja a única culpada, o nível de influência que ela tem sobre a percepção da população não deve ser subestimada.

O relatório de Barnes (1992) tem como objetivo:

- a) Promover um entendimento de como a mídia cria e perpetua estereótipos negativos;
- b) Formular uma série de princípios para capacitar aqueles que desejam trabalhar com esse tipo de representação a reparar esse imaginário, contrabalanceando com mensagens positivas; e
- c) Dar aos deficientes e doentes mentais um guia rápido e acessível de como proceder para reclamar nos canais midiáticos quando se sentirem alvo de preconceito ou ofensas, assim contribuindo para a erradicação do imaginário.

Barnes (1992) listou onze estereótipos negativos muito utilizados pela mídia que devem ser evitados ao representar essas minorias como:

- a) Vilões/pessoas más;
- b) Super esquisitos;
- c) Incapazes de terem relação sexual ou com desejos sexuais anormais;
- d) Monstros/curiosidades;
- e) Dignos de dó/patéticos;
- f) Objetos de deboche;
- g) Sem valor/melhor morto;
- h) Penosos aos cuidadores;
- i) Pessoas confinadas;
- j) Incapazes de participar na comunidade; e

⁹⁷ Cf. original: “*Stereotype assumptions about disabled people are based on superstition, myths and beliefs from earlier less enlightened times. They are inherent to our culture and persist partly because they are constantly reproduced through the communications media. We learn about disability through the media and in the same way that racist or sexist attitudes, whether implicit or explicit, are acquired through the 'normal' learning process, so too are negative assumptions about disabled people*”.

k) Como normais.

O autor argumenta sobre a ética que deve ser seguida para quebrar preconceitos não apenas na representação, mas no sentido de integrar essas pessoas como membros produtivos da sociedade através das artes. Segundo o autor, ter uma disparidade está associada a uma vida de pobreza e dependência que, geralmente, não está atrelada à deficiência ou à doença em si:

não são as 'disparidades' – limitações funcionais do indivíduo que podem ser físicas, sensoriais, intelectuais ou estarem escondidas – que impedem as pessoas de alcançar um estilo de vida razoável, mas meios restritos e barreiras incapacitantes. Assim, 'incapacidade' refere-se a um sistema complexo de restrições sociais impostas a pessoas deficientes por uma sociedade altamente discriminatória (BARNES, 1992, p. 5, tradução nossa)⁹⁸.

O trauma psicológico dos indivíduos que não conseguem se integrar na economia da comunidade e atingir um bom nível de vida por meio de seus próprios esforços é apontado pelo autor como um problema que poderia ser resolvido. Para Barnes (1992), o primeiro passo para solucionar essa questão seria reconhecer e explorar a complexidade da experiência de vida de um deficiente/doente e seu estigma social; posteriormente, facilitar sua integração na economia de sua comunidade:

Quando possível, todas as representações de personagens deficientes na mídia devem ser interpretadas por atores deficientes. Assim como não é mais aceitável que atores brancos interpretem pessoas negras ou homens interpretem mulheres, não deveria também ser aceitável que não portadores de deficiências interpretassem personagens deficientes. Como pode haver falta de atores deficientes, é importante que escritores, produtores, diretores, agências e anunciantes façam pressão em faculdades e escolas de teatro para darem um passo positivo em recrutar e treinar mais pessoas deficientes para a profissão de atuação (BARNES, 1992, p. 21, tradução nossa)⁹⁹.

⁹⁸ Cf. original: *"it is not 'impairment' - individually based functional limitations whether physical, sensory, intellectual or hidden - which prevents people from achieving a reasonable lifestyle, but restrictive environments and disabling barriers. Thus, 'disability' refers to a complex system of social constraints imposed on disabled people by a highly discriminatory society"*.

⁹⁹ Cf. original: *"Where possible all portrayals of disabled characters in the media should be played by disabled actors. As it is no longer acceptable for white actors to play black people or men to play women, it should also be unacceptable for non-disabled actors to play disabled characters. Since there may be a shortage of disabled actors it is important that writers, producers, directors, agencies and advertisers put pressure on colleges and drama schools to take positive steps to recruit and train more disabled people for the acting profession"*.

Indubitavelmente, a mídia também pode contribuir com a mudança da visão amedrontada e preconceituosa que temos de quem é diferente. Uma mensagem midiática é muito poderosa, pois pode criar associações positivas na representação de minorias através da interação parassocial. Este tipo de interação ocorre quando as pessoas assistem televisão e estabelecem um laço interpessoal com um personagem e passam a vê-lo como um amigo (OLSON, 2018). É um fenômeno natural, que embora possa ocorrer em qualquer gênero fílmico, como animações e fantasia, por exemplo, na autenticidade dos filmes realistas ela é maior e aumenta ainda mais quando o personagem fala diretamente com os espectadores (OLSON, 2018).

A interação parassocial conecta os espectadores ao personagem e seus problemas, influencia atitudes e desafia estereótipos negativos pré-concebidos. Ela aproxima o público com quem talvez nunca tivesse contato direto em sua vida, como grupos minoritários discriminados, possibilitando um novo ponto de vista. Em “*Down Side Up: Representations of Down Syndrome in Born This Way*”, Olson (2018) desenvolveu um estudo sobre como esse tipo de interação interpessoal é um importante aliado na luta contra a desinformação e o preconceito. A autora investiga como o seriado de *reality show* “*Born this Way*” – que retrata o cotidiano de sete adultos com síndrome de Down como pessoas capazes, independentes, sexuais e multifacetadas – criou representações positivas, capazes de influenciar a percepção do público e dar suporte às famílias com portadores de síndrome de Down.

Baseada no relatório de Colin Barnes, Olson (2018) faz um levantamento de nove estereótipos negativos presentes em pessoas com deficiências intelectuais, físicas e transtornos mentais em filmes e animações contemporâneas. A autora argumenta e exemplifica como esses nove tipos de representações são trabalhadas pela mídia de massa, e como eles se misturam gerando subcategorias. Para Olson (2018), é essencial que as pessoas tenham a noção de como os estereótipos negativos são construídos atualmente e qual mensagem eles passam aos espectadores. Quando as deficiências e transtornos são representados de forma dramática, principalmente com personagens perigosos para os outros e para si, isso reforça o estigma e aumenta o distanciamento social (BARNES, 1992; OLSON, 2018).

No entanto, mesmo quando as representações são positivas, é raro que os papéis dos deficientes e doentes mentais sejam atribuídos a eles mesmos. Olson

(2018) assegura que mais de 95% das personagens com deficiências intelectuais e físicas são encenadas por atores sem deficiências, o que diminui a interação parassocial. Além disso:

Papéis que incluem deficiências são considerados “iscas de Oscar” e quanto mais o rosto aleijado é celebrado, mais atores capacitados buscarão esses papéis (SMITH, 2015). A falta de representações e atores que realmente entendem e tiveram contato com deficiências causou a propagação de estereótipos e ideias erradas pela mídia (OLSON, 2018, p. 10-11, tradução nossa)¹⁰⁰.

Outro problema relacionado à falta de autorrepresentação apontado por Barnes (1992) é o fato de que o foco da atuação recai sobre a deficiência do personagem e não sobre sua humanidade. São muitos os filmes que foram premiados pela atuação de atores e atrizes não deficientes que encenam portadores de deficiências intelectuais e físicas. Se for considerada a filmografia irlandesa, é imprescindível citar o longa *“My Left Foot”* (1989), de Jim Sheridan, que recebeu dois prêmios no Oscar de 1991 pela atuação de Daniel Day-Lewis (ator não portador de deficiências), como um portador de paralisia cerebral que possui apenas o movimento do pé esquerdo, e pela atuação de Brenda Fricker, que interpretou sua mãe. O filme recebeu mais de vinte e um prêmios nacionais e internacionais, e vinte indicações.

Totalmente financiado pela televisão britânica, *“My Left Foot”* foi vagamente adaptado do livro autobiográfico homônimo (publicado pela primeira vez em 1954) de Christy Brown, e também de seu outro romance autobiográfico *“Down All Day”* (1970) (BARTON, 2002).

O filme conta episódios da história de Christy, portador de paralisia cerebral desde sua infância até a vida adulta. Ele é o herói da história, tira sua família da miséria através de sua arte, mas primeiro tem que superar obstáculos trazidos por sua deficiência e pela pobreza. Confinado ao chão de sua casa, e posteriormente, a uma cadeira de rodas, Christy aprende a se comunicar através de suas pinturas e de seu livro autobiográfico.

¹⁰⁰ Cf. original: *“Acting roles that include disability are considered ‘Oscarbait’ and the more crip face is celebrated the more abled actors will be pursuing roles that include a disability (SMITH, 2015). The lack of depictions and actors that truly understand and have experienced disability has caused stereotypes and misconceptions to be mainstreamed through the media”.*

“*My Left Foot*” traz duas linhas temporais que se entrelaçam. Uma delas conta, através de *flashbacks*, a infância de Christy desde seu nascimento, e a outra linha desde o momento em que ele conhece Mary, até ela o aceitar como seu parceiro. Além de mostrar parte de sua infância, o relacionamento familiar e sua luta para se comunicar, o longa traz o contexto cultural dos ritos sociais, valores e atitudes em relação aos deficientes físicos da época em que o filme se passa – 1959.

O enredo explora os diferentes tipos de tratamento que ele recebe das outras personagens expondo as atitudes das pessoas em relação a sua deficiência, tanto dentro de sua casa, quanto fora dela. Os pais do protagonista são construídos com estereótipos tradicionais da literatura irlandesa: a mãe forte, matriarca responsável por todos da família, católica devota – se esforçava para entender Christy, o incluía nas atividades e, literalmente, o carregava em seus ombros; e, o pai problemático, bêbado e agressivo – não aceitava o filho tal como era. Na sociedade, por um lado os ricos (Lord Clstlewelland, Eilleen e Peter) interessam-se por sua arte e exaltam as pinturas de Christy; de outro, os pobres (a família dos Browns e seus vizinhos), que batalham para sobreviver, consideram o rapaz um fardo para a mãe.

A narrativa construída pelo ponto de vista de Christy traz muitas cenas com a focalização interna do personagem em *low camera angle*. Mesmo seguindo a estética autobiográfica do livro, no filme o protagonista não está presente em todas as cenas e é possível ter acesso ao que os outros personagens pensam dele por meio dos diálogos.

“*My Left Foot*” traz o estereótipo do deficiente confinado dentro do próprio corpo e o associa a outros como: o quanto sua existência é penosa para sua mãe, que cuida dele sozinha, e de como sua situação de total dependência o torna digno de dó. Entretanto, o fato dele se apaixonar por Eilleen, casar-se com Mary e prover financeiramente à família retiram o estereótipo de incapaz e dessexualizado, masculinizando o personagem. Christy passa a ser visto como um artista; tem uma profissão que o torna capaz de se sustentar; e, livra-se do estigma de “retardado mental”, ficando apenas com o *status* de deficiente físico.

Contudo, o típico desfecho hollywoodiano sobre deficiências físicas, em que a perseverança traz a vitória sobre as adversidades, não foi o motivo pelo qual o filme adquiriu os prêmios internacionais. A atuação de Daniel Day-Lewis surpreendeu pela destreza ao representar como a paralisia cerebral afeta os movimentos. Segundo

Ruth Barton (2002, p. 23, tradução nossa), o ator “passou oito semanas em uma clínica para treinar o papel e insistiu em usar a cadeira de rodas o dia todo durante as gravações para se adaptar as condições de Christy”¹⁰¹. Day-Lewis pintou muitos dos quadros com o seu próprio pé esquerdo, mostrando sensibilidade na representação e, dessa forma, conseguiu estabelecer um alto nível de relação parassocial com o público embora não fosse deficiente (BARTON, 2002).

A atuação de Day-Lewis, Brenda Fricker, o roteiro e direção incluíram a Irlanda no cenário internacional, impulsionando financiamentos do governo. Como mencionado na Introdução, “*My Left Foot*” foi o elemento chave para que se estabelecesse uma indústria irlandesa de cinema. Barton (2002) argumenta que o cinema irlandês atingiu um público internacional por usarem estruturas hollywoodianas, heróis e finais felizes, e por explorarem temas universais.

Outro filme irlandês que ficou conhecido internacionalmente foi “*The Butcher Boy*” (1997), de Neil Jordan, que recebeu dez prêmios nacionais e internacionais e foi lançado também no Brasil (traduzido como “*Nó na Garganta*”) em 1998. Adaptado¹⁰² do romance homônimo de Patrick McCabe (1992), o filme foi elogiado pela crítica que reconheceu a habilidade de Neil Jordan, em parceria com McCabe, em transpor o romance para a tela, destacando a Irlanda, mais uma vez, no cinema internacional. A transposição fez um ótimo uso dos elementos cinematográficos, expandiu a história e desconstruiu os estereótipos da mãe imaculada e do interior da Irlanda como um lugar idílico e romantizado; entretanto, apesar da excelente produção, o transtorno mental sofrido pelo protagonista é trabalhado de forma estereotipada, pois dissemina do estigma do esquizofrênico como “louco” e “assassino”.

O filme faz um retrato do transtorno mental e tratamentos psiquiátricos do narrador, Francie Brady, que vivia em Monahan, interior da Irlanda na década de 1960. Francie narra sua história já adulto no *voice-over*, enquanto na trilha de imagens o público o vê criança interagindo na comunidade. Francie vive em um lar pobre e desestruturado e passa por muitas situações traumáticas que são colocadas

¹⁰¹ Cf. original: “*spent eight weeks in a clinic to train for the part and insisted on occupying his wheelchair throughout the shooting day to adapt himself to Christy’s conditions*”.

¹⁰² Para conhecer mais sobre o romance e suas transposições, ver a dissertação de mestrado “*The Butcher Boy, de Patrick McCabe: no palco e na tela*”, da mesma autoria desta tese de Doutorado que aqui está sendo apresentada (MARTINS, Cecília Adolpho, 2011). Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-22082012-111940/publico/2011_CeciliaAdolphoMartins.pdf.

como a causa de sua loucura. Após o suicídio da mãe, que era maníaca depressiva, ele passa a ter alucinações estranhas e ouvir vozes constantemente. O protagonista faz o tratamento medicamentoso da época, recebe terapia eletroconvulsiva e passa por uma cirurgia na cabeça, porém sua condição psiquiátrica piora e ele se torna alcoólatra, como o pai, e agressivo. O narrador não confiável relata a “perseguição” que sofreu de uma vizinha inglesa em sua infância, o que o “obrigou” a assassiná-la friamente e ser internado em um manicômio por muitos anos.

Segundo Naveed Saleh (2020), em *“How the stigma of mental health is spread by mass media”*, a maioria das representações de pessoas com doenças mentais pela mídia leva à estigmatização ou trivialização, pela forma imprecisa em que os transtornos são retratados. A generalização de sintomas de condições psiquiátricas é um fator importante apontado por Saleh, que relata um senso comum nas características de certas doenças, como se todas as pessoas que têm esquizofrenia tivessem alucinações visuais e auditivas bizarras e fossem agressivas, por exemplo, ou como se todos que sofrem de depressão fossem suicidas (SALEH, 2020).

Além da falta de realismo na representação, a mídia geralmente retrata os transtornos mentais como incuráveis ou intratáveis, colaborando para um grande aumento na estigmatização. Por outro lado, Saleh (2020) aponta também para os perigos da trivialização e simplificação de sintomas de algumas doenças mentais pela mídia, como, anorexia nervosa e transtorno obsessivo-compulsivo (TOC). De acordo com Saleh (2020), pacientes com desordens alimentares possuem uma alta taxa de mortalidade, porém a mídia minimiza a seriedade e esconde as consequências severas da doença. No caso do TOC, os sintomas são geralmente retratados como benéficos às pessoas, como no seriado *“Monk”*, em que o protagonista, um detetive que possui esse transtorno, tira vantagens de sintomas, como atenção exagerada em detalhes, para alavancar sua carreira. O uso comum da *hashtag* TOC no *Twitter*, é outro exemplo de como as pessoas sem transtornos psiquiátricos usam canais midiáticos para se compararem aos doentes, se apropriando da terminologia da doença para descreverem sua atenção exagerada em limpeza e organização. Entretanto, os pensamentos obsessivos do TOC, que acarretam os sintomas, são negligenciados ou ausentes nas produções que representam esse transtorno (SALEH, 2020).

Saleh (2020) relata que de todos os transtornos explorados pela mídia, o mais depreciativo é a forma como a esquizofrenia é retratada no cinema de entretenimento, principalmente através de antagonistas. Informações equivocadas sobre os sintomas, causas e tratamento da doença são muito frequentes e possuem o poder de ofender os doentes e influenciar a atitude de quem desconhece a doença, causando medo e rejeição.

Em *“Portrayals of Schizophrenia by Entertainment Media: A Content Analysis of Contemporary Movies”*, Patricia R. Owen (2012) analisou quarenta e um filmes lançados entre 1990 e 2010 que representam a esquizofrenia. O estudo relatou que a maioria dos filmes trazem dados imprecisos e propagam a desinformação. De acordo com a autora:

Filmes populares são considerados influências poderosas na formação de atitudes sobre doença mental. Através da fusão cinematográfica de imagens cativantes e narrativas frequentemente intensas e dramáticas, eles permitem que o público se identifique e se conecte emocionalmente com os personagens que possuem uma desordem mental [...] Uma preocupação notável é o fato de que o estereótipo do ‘maníaco homicida’ associado à esquizofrenia é predominante em filmes contemporâneos. A associação cinematográfica da esquizofrenia com um comportamento violento, imprevisível e aparentemente sem justificativa, potencialmente abastece uma mentalidade de ‘nós versus eles’ que transmite a mensagem de que as pessoas com esquizofrenia são diferentes e devem ser temidas e evitadas (OWEN, 2012, p. 658, tradução nossa)¹⁰³.

Estereótipos negativos, em especial os de “assassinos loucos” ou “possuídos por entidades paranormais”, têm o potencial de formar crenças limitantes, tanto no público em geral, quanto nos que sofrem da doença. Através da análise do corpus, Owen (2012) concluiu que, na maioria dos filmes, os personagens com esquizofrenia apresentam: alucinações auditivas e visuais estranhas; fala desorganizada; comportamento violento com eles mesmos e com os outros; um terço, aproximadamente, é assassino; um quarto comete suicídio; eventos traumáticos são os causadores da doença (que pode ser curada através do amor); o doente é quase sempre representado por um homem branco e de classe social baixa. A autora

¹⁰³ Cf. original: *“Popular movies are considered especially powerful influences on attitude formation about mental illness. Through the cinematic merging of emotionally arousing visual imagery and exciting and often intense dramatic narratives, movies allow viewers to identify with and connect emotionally with characters displaying mental disorders [...] Of notable concern is the finding that the ‘homicidal maniac’ stereotype associated with schizophrenia is prevalent in contemporary movies. The cinematic association of schizophrenia with behavior that is violent, unpredictable, and seemingly without justification potentially fuels an ‘us versus them’ mentality that conveys the message that people with schizophrenia are different and should be feared and avoided”*.

argumenta que esses dados são generalizações imprecisas que disseminam a estigmatização, a discriminação e a rejeição social (OWEN, 2012).

A pesquisa de Owen mostra que “as pessoas com esquizofrenia relatam que se sentem ofendidas pelas mensagens midiáticas e antecipam a discriminação resultante de um retrato da doença mental feito pela mídia¹⁰⁴ (OWEN, 2012, p. 658, tradução nossa).

Acredita-se que mensagens filmicas que associam violência às doenças mentais severas fazem um desfavor a sociedade de forma geral. No entanto, alguns filmes fornecem representações mais realistas e empáticas com os doentes, mostrando os inúmeros desafios encontrados por eles e suas lutas diárias para conviver com os sintomas e com o estigma social.

Sendo a representação precisa ou não, de acordo com Owen (2020), os psicofármacos estão em evidência em mais da metade dos filmes contemporâneos, e apenas alguns filmes de sua pesquisa fazem alusão a eletroconvulsoterapia (ECT) e curas catárticas. Embora a ECT ainda seja utilizada em tratamentos psiquiátricos, a técnica foi aperfeiçoada nos anos 2000: houve mudanças em seu protocolo e atualmente a terapia obedece a normas e diretrizes nacionais e internacionais (OLIVETO, 2016):

Por décadas, o eletrochoque foi aplicado em alta voltagem, contra a vontade do paciente, que, diferentemente de hoje, não era anestesiado, nem recebia relaxante muscular. Dessa forma, além de estar acordado durante o procedimento, o corpo inteiro convulsionava, provocando dores e gerando as pavorosas cenas do doente se debatendo, enquanto amarrado ou segurado por vários enfermeiros. Sem ninguém para regular sua aplicação, a técnica se banalizou, passando a ser usada para indicações controversas, como em usuários de drogas — algo proibido atualmente —, ou para punir/acalmar internos de clínicas e manicômios (OLIVETO, 2016).

As imagens cinematográficas de doentes mentais se debatendo após sessões de ECT são muito comuns em filmes que se passam no século XX, como em “*The Butcher Boy*”, por exemplo. Porém, atualmente, com a revolução nos psicofármacos das duas últimas décadas, o tratamento à base de medicamentos é comum no cinema contemporâneo.

Owen afirma que alguns estudos sobre mídia visual, como “*Dispelling myths about schizophrenia using film*” (Owen, 2007) e “*The effects of a documentary film*

¹⁰⁴ Cf. original: “*People with schizophrenia have reported feeling hurt and offended by media messages and have anticipated discrimination resulting from the portrayal of mental illness by the media*”.

about schizophrenia on psychiatric stigma"¹⁰⁵ (PENN; CHAMBERLIN; MUESER, 2003), apontam para uma tendência do cinema em oferecer informações corretas e atualizadas, corrigindo os dados que levam à discriminação. Esses artigos apontam filmes que desenvolvem a compreensão do que realmente é a esquizofrenia e outras doenças mentais.

Obviamente, para combater as mensagens negativas e o estigma perpetuado pela mídia, há a necessidade de divulgar mensagens positivas que estabeleçam uma interação parassocial, ou seja, empatia entre o público e pessoas com disparidades. Filmes como *"Patrick's Day"* e *"Sanctuary"*, trazem no âmago de suas narrativas uma perspectiva que procura romper estereótipos negativos e atenuar a discriminação de pessoas com deficiências intelectuais e transtornos mentais.

"Sanctuary" (2016) leva o público a repensar questões sobre estigma, dependência, inclusão e sexualidade de portadores de deficiências intelectuais. O filme é uma transposição da peça homônima escrita por Christian O'Reilly a pedido da *Blue Teapot Theatre Company* de Galway. Essa companhia de teatro possui um programa para portadores de deficiências intelectuais e pediu a O'Reilly que escrevesse, junto com os alunos, uma peça que explorasse seus relacionamentos, intimidades e frustrações. O escritor passou meses com o grupo de teatro, extraíndo ideias para o enredo, criando personagens e suas falas com a ajuda dos alunos.

A ideia de transformar *"Sanctuary"* em filme veio do diretor, Len Collin, que assistiu à peça (encenada pela primeira vez em 2012), dirigida por Petal Pilley. Collin pediu para O'Reilly escrever o roteiro cinematográfico e conseguiu financiamentos na Irlanda. Produzido pela *Zanzibar Films*, *"Sanctuary"* foi o primeiro longa-metragem dirigido por Collin, que já havia dirigido os curtas *"Bound"* (2014) e *"Fair's Fare"* (2013) e oito episódios de *"Covies"* (seriado de televisão irlandesa). Collin possui uma longa carreira como produtor, ator e, principalmente, como escritor de curtas-metragens, seriados e minisséries televisionadas na Irlanda e Reino Unido. *"Sanctuary"* teve recepções boas e ruins e ganhou quatro premiações na Irlanda (IMDB, 2021).

Situado na cidade de Galway no ano em que foi gravado (2016), a história se passa em um dia da vida de adultos portadores de DI que frequentam o mesmo centro comunitário. Os protagonistas Larry (Kieran Coppinger) e Sophie (Charlene

¹⁰⁵ Respectivamente disponíveis em: *Journal of Applied Social Psychology* (2007); e *Schizophrenia Bulletin* (2003).

Kelly) possuem Síndrome de Down e epilepsia severa, respectivamente. Larry mora com sua mãe e tem um emprego; Sophie mora em uma casa com outros deficientes e cuidadores. Eles sentem atração um pelo outro e procuram por um momento de intimidade, mas não lhes é permitido, por causa de uma lei do país que proibia que deficientes intelectuais tivessem relações sexuais antes do matrimônio.

“*Sanctuary*” convida o público a entrar em um mundo que a maioria das pessoas não conhece, pois explora relacionamentos entre os deficientes intelectuais e entre eles e seu cuidador, Tom (Robert Doherty), em um dia de passeio assistido ao cinema. O filme expõe a vulnerabilidade associada às suas condições que pode, facilmente, colocá-los como vítimas, como aparece no subenredo da história do passado de Sophie, e quando parte do grupo sai da sala de cinema para passear nas ruas e lojas da cidade. Entretanto, a história não aprofunda questões relacionadas a suas vulnerabilidades de forma central e foca nas suas interações sociais desse dia específico.

Em “*Shooting actors who have intellectual disabilities: a reflexive analysis on the making of the feature film Sanctuary*”, Collin (2020) revela métodos utilizados durante as gravações e comenta o processo de transposição do texto dramaturgico para o roteiro e elementos visuais que foram utilizados para expandir a história. Nesse artigo, o cineasta revela que se preparou teoricamente para trabalhar com portadores de DI usando como guia o relatório “*Disabling Imagery and the Media*” de Barnes (1992). Collin examina filmes sobre o assunto, que já existiam antes de “*Sanctuary*”; ele reflete a respeito dos estereótipos negativos utilizados e, com base nessa análise, chama a atenção para um estereótipo que não está na lista de Barnes, o do “deficiente como ausente”, pois apesar de a representação de DI ser comum nas telas (como antagonistas), é raro que os protagonistas sejam pessoas especiais e representados por eles mesmos (COLLIN, 2020).

Um diferencial de “*Sanctuary*” foi que o cineasta decidiu manter quase todos os portadores de deficiências intelectuais da peça no filme (cinco possuem Síndrome de Down, três são autistas e uma que tem epilepsia severa que levou a DI). Geralmente, filmes que abordam essa temática têm uma ou duas personagens deficientes que são representados por atores sem deficiências, como no caso de “*Inside I am dancing*”¹⁰⁶ (2004), dirigido por Damien O’Donnell, e também escrito por

¹⁰⁶ Lançado no Brasil como “*Os melhores dias de nossas vidas*”.

Christian O'Reilly, que foi criticado pelo diretor por não escalar atores com DI. Collin (2020) cita o filme brasileiro “*Colegas*” (2012), de Marcelo Galvão, como um dos únicos exemplos de um elenco formado majoritariamente por pessoas com DI.

Em seu artigo, Collin (2020) critica “*Garage*” protagonizado por Pat Shortt (não portador de deficiências), contestando o fato de, quinze anos após a publicação do relatório de Barnes, o filme fez uso de quase todos os estereótipos negativos ali listados. Josie é construído como um portador de DI “digno de dó/patético”, “objeto de deboche”, “incapaz de participar na comunidade”, “sem valor/melhor morto”, “super esquisito” e com “desejos sexuais anormais”. Segundo o cineasta, o suicídio como saída para o sofrimento de Josie é um desfecho recorrentemente associado a seu estigma e à futilidade de sua existência.

Collin e O'Reilly queriam seguir à risca todos os princípios estabelecidos por Barnes, e uma recomendação em especial:

Ao representar pessoas deficientes na mídia, é importante lembrar que o público em geral tem pouca informação sobre as barreiras sociais e ambientais que os impedem de viver de forma plena e ativa. Viver com deficiências significa ser confrontado com barreiras sociais e ambientais diariamente; qualquer retrato de pessoas deficientes, que não reflita essa experiência é grosseiramente impreciso e o maior motivo dessas barreiras existirem (BARNES apud COLLIN, 2020, p. 226, tradução nossa)¹⁰⁷.

Tendo essa noção em vista, ambos se empenharam em trazer credibilidade à história, ilustrando algumas barreiras sociais que atrapalham os deficientes para ter uma vida mais completa.

O escritor e o diretor perceberam a ausência de uma representação precisa de adultos com DI em filmes ficcionais de longa-metragem. Collin (2020) argumenta que “*Colegas*”, por exemplo, mostra uma realidade fantasiosa em que as três personagens principais, que têm Down, escapam da instituição onde vivem, assaltam um posto de gasolina e se tornam criminosos foragidos. Já “*Le huitième jour*” (1996 – lançado no Brasil como “*O oitavo dia*” em 1997), do diretor belga Jaco Jan Dormael, aproxima-se mais de uma história real, pois mostra um rapaz com Síndrome de Down que entra em uma universidade e enfrenta adversidades para fazer parte do “nosso” mundo.

¹⁰⁷ Cf. original: “*When portraying disabled people in the media it is important to remember that the general public have little insight into the environmental and social barriers that prevent them from living full and active lives. Living with disabilities means being confronted with environmental and social barriers daily; any portray of disabled people, in whatever context, which does not reflect this experience is both grossly inaccurate and a major cause of their continued existence*”.

Em “*Sanctuary*” havia a preocupação em tornar o enredo mais plausível e retratar os deficientes com personalidades complexas, suas emoções e frustrações, mostrando diferentes graus de autonomia entre as personagens e limitações sociais distintas (COLLIN, 2020).

Contudo, em entrevista para a Associação Brasileira de Estudos Irlandeses, Collin (2020) revelou que ele e sua equipe nunca haviam trabalhado com um elenco de deficientes antes, e que eles não sabiam exatamente o que aconteceria. Mesmo com todo o preparo teórico, o cineasta passou por momentos de aprendizado durante as gravações. O diretor exemplifica um desses momentos com o momento em que Larry demora para desabotoar a camisa no início do filme; essa cena não estava no roteiro, no entanto, o diretor decidiu mantê-la para mostrar o tipo de dificuldades que eles enfrentam no dia a dia. Collin salienta que a deficiência intelectual pode acarretar problemas físicos que dificultam ações do cotidiano, como no caso de Kieran Copping, que possui Síndrome de Down e fenótipos característicos – obesidade e hipotonia (flacidez muscular) –, e tem os dedos curtos e grossos. No entanto, nascer com uma deficiência faz parte do “normal” dos portadores, por isso, o diretor achou relevante que isso fosse exposto.

No momento da edição, Collin não só manteve a dificuldade para desabotoar a camisa, como também o fato dele solucionar o contratempo tirando-a por cima, pois superar adversidades também faz parte do cotidiano dos deficientes. O diretor procurou manter e trabalhar esses detalhes em *close ups* e apenas teve que decidir por quanto tempo iria mostrar essas cenas. Segundo o diretor, ele quis manter essa e outras cenas, como a dificuldade de Sophie para fazer um sanduíche, tomar os medicamentos, ou para se maquiar, por causa do forte tremor em suas mãos. Para Collin, esses detalhes são essenciais para o público imaginar o que acontece dentro do quarto do hotel e porque o preservativo “não funcionou” (COLLIN, 2020).

“*Sanctuary*” explora a relação entre a proibição de se ter uma relação sexual antes do casamento e a falta de educação sexual. Quando o cuidador consegue o quarto para Larry, o rapaz pergunta:

Larry: – Você me empresta uma camisinha?

Tom: – O quê?

Larry: – Eu vou pagar.

Tom: – Você disse que queria um tempo sozinho com Sophie.

Larry: – Eu sei.

Tom: – Há uma pequena diferença entre tempo sozinho e ...

Larry: – Não é pra isso que as pessoas vão a hotéis?

Tom: – Não, não é! As pessoas ficam em hotéis porque estão longe de casa e precisam de um lugar para dormir.
 Larry: – Então elas não fazem sexo em quartos de hotel?
 Tom: – Elas até podem fazer sexo, mas não é pra isso que elas vão para hotéis especificamente.
 [...]
 Tom: – Você não pode transar com a Sophie!
 Larry: – Por que não?
 Tom: – É ilegal... para pessoas como você. Vocês têm que estar casados.
 Larry: – Você é casado?
 Tom: – Não.
 Larry: – Você tem permissão para fazer sexo?
 Tom: – Sim. Mas é diferente... apenas é diferente.
 Larry: – Essa lei é muito estúpida!
 [...]
 Larry: – Sophie e eu gostamos um do outro, a gente quer ficar junto. Seria diferente se nós fôssemos normais?
 Tom: – Não use essa palavra.
 Larry: – Seria diferente se nós fôssemos normais? Sim ou não?
 (SANCTUARY, 2016, 26 min., tradução nossa)¹⁰⁸.

Após essa conversa, Larry consegue o preservativo com Tom, mas diz que não sabe como usar. Esse diálogo ilustra as principais questões que o escritor procurou escancarar: “O que eles vão fazer quando conseguirem o quarto no hotel? Como vão expressar um amor que ninguém ousa falar em voz alta? Eles estão cientes que vão infringir uma lei?”¹⁰⁹ (O'REILLY, 2017).

¹⁰⁸ Cf. original: “Larry: – Can I borrow a condom?”

Tom: – What?

Larry: – I'll pay for it.

Tom: – You said you wanted some time alone with Sophie.

Larry: – I know.

Tom: – There's a little difference between 'time alone' and ...

Larry: – Isn't it why people go to hotel rooms?

Tom: – No, it isn't! People stay in hotels because they're away from home and need a place to sleep.

Larry: – So, they don't have sex in hotel rooms?

Tom: They might have sex, but that isn't specifically why they go to hotel rooms.

[...]

Tom: – You can't have sex with Sophie!

Larry: – Why not?

Tom: – It's illegal... for people like you. You supposed to be married.

Larry: – Are you married?

Tom: – No.

Larry: – Are you allowed to have sex?

Tom: – Yes. It's different... it's just different.

Larry: – That's a stupid law!

[...]

Larry: – Sophie and me like each other, we want to be together. Would it be different if we were normal?

Tom: – Don't use that word.

Larry: – Would it be different if we were normal? Yes or No?”

¹⁰⁹ Cf. original: “What do they do once they are there? How do they express a love that dare not speak its name? Are they aware that in Ireland they are about to break the law?”

A questão da popularidade da lei é colocada em pauta, pois no filme apenas Tom sabia de sua existência. Na entrevista, o diretor comenta que poucas pessoas sabiam sobre essa lei na Irlanda e que, em sua opinião, ela foi criada para solucionar de forma rápida e prática problemas pontuais que surgiram em alguns casos de abuso sexual que envolviam pessoas deficientes e não deficientes.

Ao expor essa frustração no momento de intimidade, o filme estabeleceu uma forte relação parassocial que foi além do esperado, e de acordo com Roe McDermott (2017), em *“Disability, Representation, and Law: the importance of Irish film Sanctuary”*, o filme foi o elemento chave citado por políticos em uma campanha para revogar a lei que criminalizava (sentenciando à prisão) o sexo entre pessoas com deficiências intelectuais antes do casamento. Para McDermott (2017):

Ao retratar a complexidade das experiências na sexualidade dos personagens e mostrar como a lei era limitante e por fim perigosa, *Sanctuary* se tornou o argumento chave na campanha para revogar essa lei, que foi derrubada em fevereiro [2017]¹¹⁰ (MCDERMOTT, 2017, tradução nossa).

A Lei, *Section 5 of the Criminal Law Act 1993*, criada com a intenção de proteger os deficientes, estava baseada na cultura de dessexualização dos portadores de deficiências, porém por influência do filme foi revogada em 2017 (MCDERMOTT, 2017).

Ao comparar o que Tom pode fazer ou não por ser normal, Larry coloca em evidência o motivo pelo qual a lei foi revogada: por exacerbar ainda mais as diferenças e nivelar os portadores de DI com o mesmo grau de vulnerabilidade. Por proibir que os deficientes tenham relacionamentos amorosos e façam sexo consensualmente, como qualquer membro da sociedade, a lei criou um cenário de desinformação, discriminação e medo; embora, alguns portadores de DI sejam, particularmente, mais vulneráveis a abusos do que outros, como apontado por Liz Carville: “mesmo com as melhores intenções, colocar uma lei que leva em consideração duas realidades é coloca-lá à prova para dizer o mínimo”¹¹¹ (2016, p. 262, tradução nossa).

Contudo, outro diferencial de *“Sanctuary”* é que o filme não toma partido

¹¹⁰ Cf. original: “By portraying the complexity of the characters’ experiences of sexuality and demonstrating how limiting and ultimately damaging the law was, *Sanctuary* became a key talking point in the campaign to repeal this law, which was overturned in February.”

¹¹¹ Cf. original: “even with the best of intentions, putting in place a law that takes account of both realities is testing to say the least.”

sobre o que é certo ou errado nesse dilema. A história expõe os argumentos de Larry e também as consequências da atitude antiética de Tom, pois Larry pode vir a ser preso, e Sophie é levada por paramédicos por ter ingerido álcool, que interfere na sua medicação, e ainda corre o risco de estar grávida.

Collin (2020) comenta que o final triste do filme, diferentemente da peça, foi criado para trazer mais reflexão sobre o tema. Ele explica que, apesar de a história tratar de um assunto sério, ele queria que a história tivesse uma atmosfera leve e por isso escolheu canções populares e divertidas (exceto a última música) em parceria com Joseph Conlan. O diretor queria que as pessoas pudessem rir, como na cena do *pub* e outras (que colaboraram para que o filme fosse catalogado como comédia romântica), mas que também pudessem se emocionar, como nos diálogos entre Sandy (Emer MacKen) e Peter (Michael Hayes), casal que permanece dentro da sala do cinema (COLLIN, 2020).

Os diálogos entre Sandy e Peter dentro do cinema se intercalam com outras cenas; estão carregados de informações sobre o que é ter uma deficiência e frustrações que se associam a essa condição. Sandy quer entender por que Peter não gosta dela e pergunta para ele:

Sandy: – Você gostaria de mim se eu me parecesse com ela?
 Peter: – Não tem nada a ver com a aparência.
 Sandy: – Tem a ver com o que então?
 Peter: – Você me deixa envergonhado.
 Sandy: – Por que eu tenho Down?
 Peter: – Você me deixa envergonhado porque sempre está flertando comigo na frente de todo mundo (SANCTUARY, 2016, 34 min., tradução nossa)¹¹².

Posteriormente, Peter revela que tem consciência que a atriz do filme jamais sentaria perto dele e que, se não fosse por Sandy, ele nunca teria sido notado por ninguém em sua vida; ele conta que odeia o trabalho no instituto e que, as vezes, sente vontade de colocar a cabeça dentro da capa plástica e se asfixiar; e, que tudo que ele gostaria era de ter um emprego de verdade como Larry (que aparece no início do filme limpando banheiros e enchendo balões em um restaurante *fast food*). Segundo o cineasta, essas e outras falas foram criadas pelos próprios atores, por

¹¹² Cf. original: “Sandy: – *Would you like me if a looked like her?*”

Peter: – *It’s nothing to do with looks.*

Sandy: – *What does it get to do with?*

Peter: – *You embarrass me.*

Sandy: – *Because I have Downs?*

Peter: – *You embarrass me because you are always flirting with me in front of everybody”.*

isso pode-se afirmar que o ponto de vista é proveniente das pessoas que sofrem com o estigma. Embora os diálogos entre os dois personagens não sejam sentimentalizados, acredita-se que eles estabelecem uma interação parassocial com o público por trazer consciência do que é ser um deficiente, porém sem colocá-los num estereótipo de “dignos de dó”.

Embora muitos filmes contemporâneos retratem deficientes intelectuais e físicos como vulneráveis, talentosos ou como pessoas que trazem lições de vida a seus cuidadores e à sociedade, “*Sanctuary*” não aborda esses estereótipos ou nenhum outro apontado no estudo de Barnes. Como bem argumentado por Liz Carville (2016), apesar de o filme trazer no subenredo o abuso sexual sofrido por Sophie no passado, e o fato de que os que trabalham no centro perderão seu emprego em breve, “*Sanctuary*” não aprofunda esses assuntos e “se o fizesse, isto inevitavelmente resultaria em um filme diferente, talvez em mais um que tende a representar pessoas com DI como passivas, vulneráveis e com falta de autonomia”¹¹³ (CARVILLE, 2016, p. 261-262, tradução nossa).

“*Sanctuary*” é uma ficção sobre deficientes levando suas vidas normalmente e Collin comenta que queria capturar ao máximo quem eles realmente são e como interagem entre si e com o mundo. O clichê do grande dia do passeio é usado como instrumento para mostrar que, apesar de eles estarem vivendo em sociedade, ficam isolados em suas casas e contemplam o mundo através da televisão, conhecem muitos filmes e falas de personagens. De acordo com o diretor, é interessante notar que com a quarentena causada pelo Covid-19, por exemplo, pela primeira vez a população ficou isolada da mesma forma que algumas pessoas com DI, cujas vidas inteiras são restritas. Afinal, ser cuidado por alguém significa ser controlado, ou seja, você não decide que horas vai comer, dormir, tomar banho, aonde pode ir e quando (COLLIN, 2020).

O diretor queria explorar essa questão – o fato de ser observado o tempo todo – por isso procurou capturar algumas vezes a imagem do imenso olho do *Eye Cinema* em Galway, onde o grupo vai assistir ao filme. Segundo o cineasta, ele também procurou por outras imagens de olhos espalhadas em pela cidade e eles aparecem em propagandas e vitrines no plano de fundo de algumas cenas (COLLIN, 2020).

¹¹³ Cf. original: “to do so would inevitably result in a different film, and perhaps one more in keeping with the general tendency to represent people with ID as passive, vulnerable and lacking autonomy”.

Embora o filme esteja alinhado com o ponto de vista dos deficientes e desenvolva empatia com as personagens, ele também evoca uma visão contraditória. Como apontado por Alex Dudok de Wit (2020), a empatia de Tom acaba sendo desconstruída quando ele conversa com Clare (Karen Murphy) e ambos concordam que não imaginavam que deficientes intelectuais poderiam sentir atração sexual um pelo outro porque parecem ser inocentes. Tom admite que não pode nem imaginar Larry e Sophie juntos, mas reconhece que afinal de contas eles são adultos.

Entretanto, a repulsa de Tom e Clare em imaginar deficientes tendo relação sexual acabou repercutindo de forma positiva fora da tela – o fato de “*Sanctuary*” ter sido citado como a maior influência numa decisão judicial mostra o impacto que uma representação positiva de DI pode atingir. Segundo Collin (2020):

É muito importante para mim que nós tenhamos representações adequadas nas nossas telas, porque essa é a única maneira que as condições de pessoas com deficiências de todos os tipos vão mudar. Se a população tiver um melhor entendimento (*SANCTUARY*, 2016, 28 min., tradução nossa)¹¹⁴.

Sem dúvida, esse é um dos motivos pelo qual mais filmes precisam seguir este exemplo. Entretanto, quando perguntaram a Collin na entrevista qual foi o maior impacto do filme em sua opinião, ele disse que foi o fato de Charlene Kelly (que interpreta Sophie) conseguir se tornar mais independente financeiramente após a peça e o filme. Ela conseguiu se mudar para um apartamento e mora sozinha, ainda com assistência, mas tem liberdade para decidir o que quer comer e quando, que horas vai dormir, etc.; ela já foi chamada para participar de programas de televisão e escreveu uma peça (COLLIN, 2020).

Todo o elenco ficou conhecido em Galway, e Collin (2020) espera que eles tenham outras chances de participar em peças e filmes. Companhias experimentais de teatro como a *Blue Teapot* estão tentando mudar a atual situação e incluir essas pessoas nas artes e, no julgamento de Collin, produtoras de filmes deveriam fazer o mesmo. Mas, para isso acontecer seria essencial que atores sem deficiências parassem de aceitar papéis de portadores de DI para que estes tenham mais oportunidades. Em seu artigo, o cineasta argumenta que atores como Day-Lewis e Shortt atuaram muito bem e foram bastante premiados; porém, eles têm a aptidão e

¹¹⁴ Cf. original: “*It’s very important to me that we get proper representation on our screens because that is the only way that the conditions for people with disabilities of all kinds are gonna change. If the general populous has a better understanding*”.

possibilidade para representar qualquer pessoa, enquanto os deficientes estão limitados a sua própria representação. Collin salienta que mesmo bons atores com Down, como Pascal Duquenne, que ganhou o *Palme D'Or* por sua atuação em "*Le huitième jour*" atuou apenas em quatro filmes em um período de vinte anos (COLLIN, 2020).

Collin (2020) tem consciência de que a forma que as pessoas com DI são vistas e tratadas varia conforme a cultura, pois cada país tem sua maneira própria de lidar e representar não apenas os deficientes, como também outras minorias que buscam seus direitos. Contudo, assistir a um filme, mesmo que de outra cultura, gera reflexões relevantes a nível universal e colabora com processos de inclusão social. O cineasta afirma que o longa fez parte de festivais internacionais e gerou discussões, como no Egito onde não há muitos adultos com DI porque eles não atingem certa idade (COLLIN, 2020).

Entretanto, segundo Collin (2020), "*Sanctuary*" ainda não é o tipo de filme que as pessoas querem assistir. Na Irlanda, os canais de televisão locais não tiveram interesse em transmiti-lo e até a RTÉ, que o financiou parcialmente, transmitiu-o apenas uma vez e tarde da noite. Todavia, o diretor acredita que a tendência de filmes como "*Sanctuary*" é aumentar e, cada vez mais, as pessoas entrarão em contacto com esse tipo de longa-metragem.

Se, por um lado, representações artísticas com o mesmo padrão de "*Sanctuary*" são raras, a representação da loucura é muito mais popular e há décadas vem sendo explorada pelo cinema. Em "*Patrick's Day*" (2014), Patrick (Moe Dunford) possui esquizofrenia severa desde a infância, o que lhe causou um retardo mental (DI). Assim como em "*Sanctuary*", questões sobre a identidade estigmatizada do protagonista, sua sexualidade e controle dos cuidadores aparecem sob uma nova perspectiva. Escrito e dirigido por Terry MacMahon, cineasta, escritor, produtor e ator, "*Patrick's Day*" foi financiado por agências irlandesas e ganhou onze prêmios nacionais e internacionais e foi indicado para outras nove categorias. MacMahon ficou conhecido internacionalmente pelo seu papel em *Batman Begins* (2005) e seus filmes *Charlie Casanova* (2011) e *The Prizefighter* (2019) (IMDB, 2014).

O diretor relatou em entrevista, que a ideia para o roteiro de "*Patrick's Day*" surgiu quando ele trabalhou em uma instituição psiquiátrica. Ele conta que conheceu muitas pessoas que tratavam de seus transtornos mentais e um fato que despertou seu interesse foi como os internos eram fortemente reprimidos quando o assunto era

sexualidade. Toda a inclinação por intimidade que algum paciente tivesse era visto como um sintoma, uma projeção de sua doença. Segundo MacMahon (2015), ele tentou ilustrar no filme como o cuidar se torna controlar a vida de quem se cuida, e mostrar o moralismo embutido nesse tipo de relação humana (MACMAHON, 2015).

“*Patrick’s Day*” começa com a legenda de um texto extraído do *Collins English Dictionary*: “doença mental: *substantivo*, qualquer tipo de várias desordens em que os pensamentos, emoções ou comportamento da pessoa são tão anormais que causam sofrimento para ele, ela ou outras pessoas”¹¹⁵ (*PATRICK’S DAY*, 2015, 1 seg, tradução nossa). Essa definição alinha o público com o assunto do filme e, na primeira cena, Patrick aparece empurrando um carrinho do supermercado como uma criança. Apesar de o personagem não ter nenhum defeito físico, percebe-se desde o início que ele tem traços bastante infantilizados e algum tipo de transtorno mental (que é sugerido pela definição de doença mental). Posteriormente, vê-se que Patrick mora em uma instituição psiquiátrica e toma medicamentos regularmente.

Situada em Dublin após o Tigre Celta, a história mostra o relacionamento obsessivo entre o protagonista e sua mãe Maura (Kerry Fox) em seu cíclico passeio anual no dia do aniversário de Patrick. Todos os anos, eles assistem ao tradicional desfile do Dia de São Patrício, jantam e tiram uma foto que Maura enquadra e adiciona na parede de sua sala. Alternadamente com as cenas de Patrick e sua mãe nesse dia, temos Karen (Catherine Walker) em seu uniforme de aeromoça da *Aer Lingus*, seu grande copo de *whiskey* e remédios para o suicídio planejado para aquela noite.

As motivações que Karen tem para se matar e seu passado não são revelados para o público, mas pode-se perceber que sua situação psicológica é análoga a de Patrick, que está às margens da sociedade. Quando eles se conhecem na porta do hotel, Karen tenta conversar a respeito da posição de pária social que eles ocupam por serem fumantes. O diálogo que eles têm no corredor também reflete a similitude de suas condições psicológicas:

Karen: – O que você está esperando, um convite para entrar no quarto?

Patrick: – Eu sou esquizofrênico.

Karen: – Não somos todos?! (*PATRICK’S DAY*, 2015, 11 min., tradução nossa)¹¹⁶.

¹¹⁵ Cf. original: “*mental illness: noun, any of various disorders in which a person’s thoughts, emotions or behaviour are so abnormal as to cause suffering to himself, herself or other people*”.

¹¹⁶ Cf. original: “*Karen: – What’re you waiting for, to get a room invitation?*”.

Como observado por Barry Monahan (2015), as falas de Karen são pontuadas por clichês, como: “Essa é a sua deixa, garoto... acenda o meu fogo” (MONAHAN, 2015, tradução nossa)¹¹⁷ e “Parte dessa cidade morreu quando proibiram fumar em bares” (MONAHAN, 2015, tradução nossa)¹¹⁸. De acordo com o autor, essas frases são usadas para desenvolver a conversa e também servem como um escudo para dissimular a situação psicológica problemática da personagem. Quando Patrick finalmente responde: “O que é um pária?”¹¹⁹, Karen diz: “Então, ele fala”¹²⁰, o que enfatiza o distanciamento emocional entre eles. Esse tom do diálogo é mantido até o momento em que ela estoura o balão vermelho de Patrick e a cena termina abruptamente (MONAHAN, 2015, tradução nossa).

É interessante notar que o estourar do balão vermelho, nessa cena, simboliza a liberdade e o desprender-se de uma situação. Para Barry Monahan (2015), assim como o balão, a roda gigante é outro símbolo importante no filme:

a roda gigante (em que Patrick fica preso logo após se perder de sua mãe no começo do filme), claramente representa a circunstância edipiana cíclica em que ele está preso; seu balão vermelho, que Karen estoura, significa sua intervenção na situação dele (MONAHAN, 2015, tradução nossa)¹²¹.

O balão vermelho também aparece na última cena; dessa vez na mão de Karen com seu filho no colo. Embora o balão simbolize um momento de celebração, alegria, diversão, além de sonhos, objetivos e aspirações (FOLEY, 2020), nesse momento, o objeto pode ser interpretado como a retomada da interferência de Karen na vida de Patrick, ou como um recurso para ajudá-lo a se lembrar do passado. Nesta última cena, embora canções e efeitos sonoros sejam abundantes no filme, prevalece o silêncio e o som do balão vermelho ao vento.

O relacionamento edipiano entre mãe e filho é marcado pelo ciúme da mãe, que imaginava ser a única mulher na vida de Patrick. Na cena em que Maura e o policial John Freeman (Philip Jackson) estão dentro do carro na frente da casa de Karen, Maura deixa transparecer o ciúme e obsessão pelo filho:

Patrick: – I'm schizophrenic.

Karen: – Aren't we all?!".

¹¹⁷ Cf. original: “*That'll be your cue, kiddo ... light me up*”.

¹¹⁸ Cf. original: “*Part of this town died the day they banned smoking in bars*”.

¹¹⁹ Cf. original: “*What's a pariah?*”.

¹²⁰ Cf. original: “*So, it speaks*”.

¹²¹ Cf. original: “*the Ferris wheel (on which Patrick gets stuck shortly having become separated from his mother at the beginning of the film), neatly represents the cyclical Oedipal circumstance in which he is caught; his red balloon which Karen bursts, signifying her intervention into his situation*”.

Maura: – Prenda-a!
 Freeman: – Por quê?
 Maura: – Por aquilo, por tirar vantagem dele.
 Freeman: – Parece bem consentido para mim. Ela pode ter uns anos a mais que o garoto, mas ambos são adultos.
 Maura: – Isso não significa que ele pode fazer o que quiser. (*PATRICK'S DAY*, 2015, 37 min., tradução nossa)¹²².

A obsessão da mãe faz com que ela minta sobre a existência de Karen, levando Patrick a acreditar que seu relacionamento foi uma alucinação e, assim, permite que o filho se submeta à eletroconvulsoterapia. A terapia eletroconvulsiva é aplicada em Patrick tendo em vista um de seus efeitos colaterais: o esquecimento de alucinações constantes; entretanto, para esquecer algo que realmente aconteceu o tratamento se torna nocivo a Patrick. O período de dois anos de eletrochoque aparece entre dois cortes de imagem em que toda a tela é tomada por uma luz branca, as várias sessões de ECT se alternam com cenas dramáticas de Patrick se golpeando na cabeça e gritando.

Embora em um diálogo com Karen, Maura alegue que quer proteger o filho e ela da erotomania¹²³ causada pela esquizofrenia, sua atitude coloca sua própria sanidade em questão. Porém, segundo MacMahon:

A mãe é guiada pelo amor; ela é guiada pela noção de proteção; ela não é maliciosa; ela não está fazendo nada para magoá-lo, porque ela sente que no final tudo isso irá machucá-lo. Ela faz o que faz porque ela acredita, e isso é um delírio claro, mas ela acredita que o que ela está fazendo é o certo (MACMAHON, 2015, 04 min., informação verbal, tradução nossa)¹²⁴.

A ideia não era construir uma vilã e sim uma mulher em conflito que faria de tudo para não ver o filho sofrer. A mãe pede que Karen termine o relacionamento com

¹²² Cf. original: “*Maura: – Arrest her!*”

Freeman: – For what?

Maura: – For that, for taking advantage of him.

Freeman: – It's pretty consented to me. She can have a couple of years on the kid, but they are both adults.

Maura: – That doesn't imply he can make his own mind”.

¹²³ “Erotomania, também conhecida por Síndrome de Clérambault, consiste na convicção delirante de uma pessoa de que outra pessoa, geralmente de uma classe social mais elevada — frequentemente uma pessoa ou celebridade importante — está secretamente apaixonada por ela [...] A causa da erotomania, como de outros distúrbios psiquiátricos semelhantes, não é claramente conhecida. Ela depende de fatores psicogênicos predisponentes, apresentando-se como reação anômala da personalidade ou aparecendo secundariamente a certos quadros psicóticos [...] sobretudo a esquizofrenia, ou a estados orgânicos agudos ou crônicos” (ABCMED, 2019).

¹²⁴ Cf. original: “*The mother is driven by love, she's driven by the notion of protection, she's not malicious, she's not doing anything to hurt him, 'cause she feels in the result it will be damaging him. She does what she does because she believes, and it is delusional of course, but she believes that what she's doing is right”.*

seu filho partindo o coração de Patrick, pois Maura acredita que seria pior se Karen apenas desaparecesse, porque Patrick continuaria alimentando a paixão secreta de Karen por ele, por causa de sua erotomania.

A questão levantada por Maura do quão real é o amor de Patrick por Karen coloca-o em uma situação de exclusão social ainda maior, pois a mãe alega que filho é incapaz de amar por ser esquizofrênico. Se a pessoa com o estigma do louco é capaz ou não ter relacionamentos amorosos, aparece em dois momentos no subenredo de um dos internos da instituição. O homem diz a Patrick que sente falta da sua esposa, e posteriormente aparece deitado numa maca, voltando de uma sessão de ECT. Mas, se ele realmente teve uma esposa ou se tudo foi uma alucinação é deixado em aberto.

Apenas através das falas de Maura, o público passa a entender a seriedade do quadro clínico do protagonista, que sofre de esquizofrenia paranoide severa que levou a deficiência intelectual e desencadeou síndromes e manias. No entanto, os remédios que ele toma permitem que ele leve uma vida normalizada e trabalhe. Patrick é um personagem simples, construído de fora para dentro. Muitas vezes as câmeras focalizam suas expressões em *close ups*, para tentar aproximar o público do que a personagem está sentindo ou pensando. No entanto, é difícil imaginar o que se passa na mente de Patrick. Em alguns momentos temos o ponto de vista do protagonista por meio de focalizações internas, e, nessas focalizações as imagens são turvas e desfocadas, carregadas de uma forte luz branca (*high light keys*).

Em *“Patrick’s Day”*, McMahon utiliza técnicas cinematográficas como distorções de imagens e sons, efeitos sonoros e a iluminação branca para representar o que o protagonista está vendo e ouvindo. A iluminação proeminente oriunda do fundo dificulta a visibilidade das personagens que estão no primeiro plano e traz o público para dentro da mente de Patrick. Quando ele se lembra de Karen em *flashbacks* a forte luz branca emoldura as imagens desfocadas.

Depois de o espectador ter consciência do tipo de paranoias, manias e alucinações que o protagonista sofre, é possível identificar que algumas cenas podem ser alucinações de Patrick, como quando ele espia a moça se trocando no supermercado no começo do filme. Nessa cena, a moça se despe, olha para o ele e sorri, e, ao mesmo tempo há um embaçamento na imagem. Logo em seguida, a jovem desaparece e ele procura por ela. Após assistir ao filme algumas vezes, pode-se perceber que as cenas em que essa moça flerta com Patrick no supermercado

aparecem através da focalização interna do protagonista que é erotômano. Quando Patrick volta ao mercado para comprar doces depois de várias sessões de ECT, ele se esquece que a moça está “apaixonada” por ele.

Já nas cenas em que Patrick está sendo roubado pelo funcionário da instituição, por exemplo, não se sabe com clareza se são alucinações ou não. Quando o funcionário entra no quarto de Patrick, rouba seu dinheiro e rasga o cartão de Karen, seu colega de quarto está presente, porém está posicionado de costas para os dois. Já na cena em que Karen termina o relacionamento com Patrick e vai embora, o funcionário aparece para intimidá-lo, mas dessa vez o rapaz reage às ameaças e o ataca. Durante o ataque, há uma distorção nos efeitos sonoros, o que gera a dúvida se a provocação do funcionário é um delírio ou não.

O fato de Maura relatar que a mania de perseguição de Patrick é capaz de fazer com que ele próprio se machuque, para provar para os outros e para si mesmo que a perseguição é verdadeira, levanta a questão do que realmente acontece ou não no filme. No entanto, sendo a perseguição legítima ou não, ela é verdadeira para Patrick, com quem o ponto de vista da narrativa está alinhado. Acredita-se que o dilema entre realidade e delírio é trabalhado de forma convencional na representação da esquizofrenia, pois quando as alucinações não são extraordinárias, elas tendem a dividir opiniões do público enquanto sua veracidade.

O filme subverte algumas generalizações sobre esquizofrenia apontadas na pesquisa de Owen, como: alucinações auditivas e visuais bizarras, o estereótipo do louco como perigoso ou assassino e a cura através do amor. Além disso, Patrick não é de uma classe social baixa e a doença não está associada a um passado traumático. A canção “*You’re the Cure*”, de Demien Dempsey, que aparece em algumas cenas e também nos créditos finais, faz uma ironia, visto que a letra da música é sobre a cura através do amor, e destoa do enredo e da fala de Maura para Karen: “Se você gosta dele mesmo, você deve destruí-lo para curá-lo de você”¹²⁵ (*PATRICK’S DAY*, 2015, 51 min., tradução nossa).

A musicalidade tem um papel importante no filme, visto que é o elemento que lhe atribui o tom, como as canções antigas tocadas nas cenas dentro da instituição que evocam filmes antigos sobre manicômios, fazendo menção ao passado e ao retrocesso. Após os dois anos de ECT, as cenas do desfile no dia de São Patrício

¹²⁵ Cf. original: “*If you care for him at all, you’ll break hi, to cure him of you*”.

são marcadas por uma música instrumental densa e grave que estabelece a seriedade da situação do protagonista. Patrick aparenta estar sedado e ter se esquecido de Karen, contudo não demonstra nenhum tipo de emoção. Patrick não conversa com a mãe, não assopra as velas do seu bolo de aniversário e aparece voltando para seu quarto na instituição em uma cadeira de rodas.

A mudança no comportamento de Patrick leva sua mãe a perceber que errou; a cena em que ela joga as fotografias do filho alinhadas na parede no chão manifesta o momento de epifania da personagem. Maura tenta reverter a situação e mais uma vez pede ajuda a Freeman para encontrar Karen. Porém, apesar de conseguir uni-los no final do filme, o estado físico e mental de Patrick fica comprometido após inúmeras sessões de ECT. Por isso, pode-se perceber que apesar do reencontro com Karen e seu filho, esse não é um final feliz.

O filme explora a proteção excessiva da mãe e a discriminação causada pelos estigmas do louco/esquizofrênico e do retardado mental, que aparecem de forma intensa nas piadas sobre esquizofrênicos de Freeman na delegacia, e também nas falas de Karen. Quando ela humilha o rapaz, dizendo: “sua mãe estava certa; você é um retardado e eu não quero ter nada a ver com você”¹²⁶ (*PATRICK’S DAY*, 2015, 54 min., tradução nossa), a crueldade de Karen gera empatia pelos sentimentos de Patrick, que sabe da gravidade de sua doença e tenta se defender: “eu consigo ler, assistir a filmes, ouvir o noticiário e falar... eu sou um homem agora”¹²⁷ (*PATRICK’S DAY*, 2015, 54 min., tradução nossa). Essa cena, em especial, estabelece a interação parassocial com o público, visto que escancara o estigma social e o preconceito. Ao colocar o protagonista nessa situação de humilhação, o filme nos leva, não apenas a sentir pena, mas a refletir sobre o preconceito e se ter um relacionamento amoroso pode ou não lhe ser negado por causa da doença.

Ao passo que retrata o transtorno mental e as limitações sociais de Patrick por causa da doença, a narrativa expõe personagens secundárias que têm seus próprios problemas psicológicos, fazendo com que o público simpatize com a condição de Patrick. De acordo com Monahan (2015), construir personagens secundárias problemáticas leva o público a se identificar com o protagonista, uma estratégia usada por escritores e diretores para que o espectador crie empatia por protagonistas que não estabelecem uma conexão emocional com o público

¹²⁶ Cf. original: “*your mother was right; you are a retard and I want nothing to do with you!*”.

¹²⁷ Cf. original: “*I can read books, watch films, and listen to the News, and talk... I’m a man now*”.

facilmente. Acredita-se que a tentativa de suicídio de Karen e ações decorrentes da superproteção de Maura fazem com que seja questionada a saúde mental dessas personagens, arrastando-as para as margens da sociedade junto a Patrick.

A história demonstra o quão destrutivas e distorcidas as relações humanas podem vir a ser, mesmo com “as melhores intenções”, apontando relações de poder e controle exercidos pelos cuidadores e o quão aptos eles estão para cuidar dos doentes. A questão do controle de quem precisa de cuidados especiais e quem está apto para exercê-lo é uma semelhança entre “*Patrick’s Day*” e “*Sanctuary*”, mas que aparece de forma contraposta. Em “*Sanctuary*”, Tom permite que Sophie e Larry tenham um momento de intimidade no hotel; em “*Patrick’s Day*”, Maura não aceita o relacionamento do filho e o destrói. Em ambos os casos o dilema entre o que deve ser permitido ou não, não é resolvido. No entanto, apesar de suas diferenças, os filmes abrangem uma perspectiva mais humanizada na representação da sexualidade desses adultos; ambos estabelecem interações parassociais que são essenciais para quebrar tabus, preconceitos e gerar discussões sobre o assunto.

Outra semelhança entre esses filmes é que os dois rejeitam o uso de estereótipos e desinformações que disseminam o distanciamento social e a discriminação. Nota-se que em “*Patrick’s Day*”, o uso do estereótipo “negativo” de “digno de dó”, que aparece na cena em que Patrick é humilhado, é usado como elemento na narrativa para a construção da interação parassocial entre personagem e público.

Contudo, diferentemente de “*Patrick’s Day*”, “*Sanctuary*” se preocupou em se esquivar de todos os estereótipos negativos listados por Barnes em 1992, e seguiu de forma precisa recomendações para atenuar o preconceito não apenas na representação, mas na integração dessas pessoas como membros ativos da sociedade por meio das artes. Por isso, pode-se afirmar o programa da *Blue Teapot Theatre Company* e o filme “*Sanctuary*” apontam para uma evolução nos processos de inclusão social da Irlanda.

Pode-se concluir que “*Sanctuary*” e “*Patrick’s Day*” caminham rumo à desconstrução do preconceito e dessexualização em relação a adultos com DI e transtornos. Ainda que existam diferenças culturais relacionadas aos estigmas, às formas de cuidar e à aceitação da sexualidade dessas minorias, acredita-se que ambos os filmes são capazes de gerar reflexões em um nível global.

A relevância em produzir histórias que expõem as limitações sociais e frustrações desses adultos foi confirmada pelo fato de *“Sanctuary”* ter sido usado como elemento chave para se derrubar uma lei. Seja na lei que foi revogada em Galway, por exemplo, ou na representação atualizada do tratamento psiquiátrico de Patrick na capital, *“Sanctuary”* e *“Patrick’s Day”* abordam contextos locais e apresentam aspectos da Irlanda nos dias atuais. Por esse motivo, embora o lugar não aparente exercer um papel determinante nas narrativas, ele molda o contexto das histórias.

A cidade como cenário cinematográfico em *“Patrick’s Day”* – com imagens dos desfiles do Dia de São Patrício, bandeiras da Irlanda e lugares turísticos do centro de Dublin – ilustra um espaço populoso e globalizado que é o cenário dos filmes examinados no próximo capítulo. A representação da Irlanda como o país mais globalizado da Europa no início do século XXI, e da capital como espaço superpopuloso e multicultural, é comentada a seguir nas análises de *“Trafficked”* e *“The Front Line”*, que tratam assuntos como marginalidade, racismo e trauma de refugiados negros que encontram em Dublin sua nova morada.

5 IMIGRAÇÃO E CRIMINALIDADE EM “*TRAFFICKED*” e “*THE FRONT LINE*”

Nas três últimas décadas, a crescente migração para a Irlanda motivou cineastas a representar a diversidade étnica e cultural nas telas, assim como a nova identidade urbana irlandesa, advinda desse processo de reterritorialização. Filmes que abordam essa temática deram início a uma vertente cinematográfica “intercultural”, que retrata o influxo de estrangeiros sob duas perspectivas: o ponto de vista do imigrante, que se depara com dificuldades, preconceito e xenofobia; e o ponto de vista do irlandês, que precisa lidar com a insegurança no contato com o “outro” e com o desconforto em dividir seu pequeno território (aproximadamente metade do tamanho do estado de São Paulo) e empregos.

Além da demanda por trabalhadores, um dos efeitos socioeconômicos resultantes do Tigre Celta foi o crescente número de refugiados procurando asilo no país. Nesse capítulo, examina como o tema é apresentado em “*Trafficked*” (2010), lançado inicialmente como “*Capital Letters*” em 2004, dirigido por Ciaran O’Connor, e em “*The Front Line*”¹²⁸ (2006), dirigido por David Gleeson; duas longas-metragens ficcionais que narram histórias de refugiados africanos que buscam melhores condições de vida em um novo território, uma Dublin globalizada.

No entanto, primeiramente, faz-se aqui necessário esclarecer questões referentes à migração¹²⁹ para a Irlanda, citar as diferenças entre migrantes e refugiados, a situação dos requerentes de asilo no país e comentar sobre o discurso temático, teórico e estético do cinema “intercultural” e “transnacional”. Esse capítulo também comenta brevemente os filmes “*Seaview*”, “*Adam and Paul*”, “*Pavee Lackeen*” e “*Once*”, que ilustram, de diferentes maneiras, contatos entre irlandeses e estrangeiros em Dublin.

Apesar dessa vertente intercultural ser recente no cinema irlandês, temas relacionados a migrações e multiculturalismo sempre estiveram presentes no imaginário cultural da nação por meio de narrativas de experiências de exílio e diáspora, pois os irlandeses emigraram em grandes números ao longo dos séculos.

¹²⁸ Lançado no Brasil como “Passado de Sangue”.

¹²⁹ Lembrando que, de acordo com o dicionário Aurélio, migração é: 1. Passagem dum país para outro (falando-se de um povo ou de grande multidão). Assim, é migrante a pessoa ou grupo que em determinado tempo teve a ação de se deslocar de um país para outro. Já os termos imigrantes e emigrantes levam em consideração o ponto de origem: o emigrante sai de seu país para fixar-se em outro, já o imigrante é aquele que chega para morar em um país alheio (VILARINHO, 2013).

Em “*Concise History of Ireland*”, Jerry Desmond (1998) afirma que no período da Grande Fome (1845-1849), a densidade demográfica do país reduziu de 8,5 milhões para 6,5 milhões. Cerca de um milhão de irlandeses morreu e a mesma quantidade migrou principalmente para os Estados Unidos, no entanto, muitos faleceram no mar durante a viagem (DESMOND, 1998, p. 37). Mesmo depois da Grande Fome, a emigração nunca cessou, pois, muitos irlandeses seguiram seus familiares ou se instalaram em comunidades irlandesas que triunfaram em países como Canadá, Austrália e Reino Unido. Em 1921 (ano da divisão entre República da Irlanda e Irlanda do Norte), a população da Irlanda já havia declinado para 4 milhões de habitantes (DESMOND, 1998, p. 37).

Segundo Jenny O’Connor (2009), devido ao grande processo de emigração dos dois últimos séculos, os irlandeses foram associados ao conceito de nomadismo por sua capacidade de cruzar fronteiras geográficas e formar “entre espaços” irlandeses, “territorializando” outros países e confrontando o binário centro/periferia (O’CONNOR, 2009).

O conceito deluze-guattariano de rizoma (discutido no primeiro capítulo) pode ser usado no sentido figurado da formação, ou expansão, de novas comunidades “pertencentes” à cartografia da Irlanda e da formação de novas identidades, especialmente a irlandês-estadunidense, que foi, e ainda é, muito explorada na literatura e no cinema. Até os dias atuais, cineastas se ocupam em mostrar as dificuldades da jornada e da adaptação daqueles que precisaram deixar a Irlanda por falta de perspectiva em diferentes períodos. Os filmes “*In America*” (2002), de Jim Sheridan e, mais recentemente, “*Brooklyn*” (2015), de John Crowley, são exemplos de filmes que retratam os obstáculos, exclusão social e contato multicultural enfrentados pelos irlandeses que foram para os Estados Unidos para recomeçar uma nova vida¹³⁰.

Ficções, biografias e autobiografias sobre emigração, êxodo, exílio e diáspora dos irlandeses são abundantes, tanto na literatura e no teatro, quanto no cinema. Contudo, a representação artística da integração de estrangeiros na Irlanda é recente; afinal, apenas há três décadas o país deixou de ser uma nação homogênea e questões de raça, etnicidade e xenofobia passaram a fazer parte do cotidiano e, assim, do imaginário de escritores, dramaturgos e cineastas irlandeses.

¹³⁰ Para conhecer mais sobre a complexidade da formação da identidade imigrante irlandesa nos Estados Unidos em filmes, ver *Screening Irish-America* (2009), editado por Ruth Barton.

O rápido crescimento demográfico causado pelo Tigre Celta trouxe muitas mudanças sociais. Segundo Fintan O'Toole (2003), a partir dos anos 1990, pela primeira vez na história moderna, o país atraiu imigrantes:

A maioria desses imigrantes foi usada para alimentar o *boom* econômico, fornecendo trabalhadores altamente treinados para indústrias da alta tecnologia e pessoas dispostas a fazerem os trabalhos que ninguém mais queria – serviços de fazenda, serviços industriais mal pagos – ou para suprir a demanda – enfermeiras e médicos para o serviço público de saúde (O'TOOLE, 2003, p. 103, tradução nossa)¹³¹.

No início do Tigre Celta, muitas pessoas da Romênia, Bulgária e Polônia migraram para a Irlanda a trabalho e milhares de irlandeses retornaram ao país. No ano de 2002, o número de imigrantes na Irlanda era 47.500. De 2002 a 2011, o total de estrangeiros nos país disparou para 420.000 (1 a cada 8 habitantes eram de fora), ou seja, doze por cento da população não havia nascido no país. Em 2020, estima-se que da população de 4,9 milhões de habitantes, 622.700 não tem descendência irlandesa (12.7% da população) (KAKASI, 2011, p. 38; FAAS, 2017, Y-AXIS, 2020).

A situação de crescimento econômico atraiu milhares de migrantes de vários países, inclusive do Brasil; entretanto, muitos desses imigrantes relataram casos de xenofobia e racismo¹³². Além disso, a Irlanda também se tornou o destino de centenas de refugiados pedindo asilo. Comumente confundidos no discurso da mídia, os termos refugiados e migrantes tem significados diferentes e sua confusão pode acarretar problemas para ambas as populações (O'TOOLE, 2003).

Segundo Adrian Edwards (2015):

Os **refugiados** são pessoas que escaparam de conflitos armados ou perseguições. Com frequência, sua situação é tão perigosa e intolerável que devem cruzar fronteiras internacionais para buscar segurança nos países mais próximos, e então se tornarem um 'refugiado' reconhecido internacionalmente, com o acesso à assistência dos Estados, do ACNUR e de outras organizações. São reconhecidos como tal, precisamente porque é muito perigoso para eles voltarem ao seu país e necessitam de um asilo em algum outro lugar. Para estas pessoas, a negação de um asilo pode ter consequências vitais (EDWARDS, 2015, grifo do autor).

¹³¹ Cf. original: *“Most of these immigrants were used to fuel the boom, providing both highly skilled workers for high-tech industries and people willing to do the jobs that the Irish no longer wanted – farm labour, poorly paid work in service industries – or could no longer supply in sufficient numbers – nurses and doctors for the public health service”*.

¹³² Numa pesquisa da Anistia Internacional lhes foram perguntados a que frequência com que eles ouviram ou viram pessoas insultando e fazendo comentários sobre a cor da pele ou origem étnica – trinta e seis por cento respondeu: “com muita frequência”, sendo que quarenta e quatro por cento das incidências ocorreram nas ruas, vinte e quatro por cento em lojas e vinte e três por cento em bares (O'TOOLE, 2003, p. 103).

Protegidos pelo direito internacional desde a Convenção da Organização das Nações Unidas (ONU) de 1951, os refugiados devem ser abrigados pelos Estados e possuem direitos básicos para que possam viver em condições dignas. A proteção aos refugiados possui vários ângulos que abarcam:

A proteção contra a devolução aos perigos dos quais eles já fugiram; o acesso aos procedimentos de asilo justos e eficiente; e medidas que garantam que seus direitos humanos básicos sejam respeitados e que lhes seja permitido viver em condições dignas e seguras que os ajudem a encontrar uma solução a longo prazo (EDWARDS, 2015).

Já os migrantes são tratados pelos governos de acordo com suas próprias legislações e protocolos internos de imigração:

Os **migrantes** escolhem se deslocar não por causa de uma ameaça direta de perseguição ou morte, mas principalmente para melhorar sua vida em busca de trabalho ou educação, por reunião familiar ou por outras razões. À diferença dos refugiados, que não podem voltar ao seu país, os migrantes continuam recebendo a proteção do seu governo (EDWARDS, 2015, grifo do autor).

Atualmente, os grupos refugiados aparecem em fronteiras de muitos países em embarcações lotadas e precárias, ou de outras formas; entretanto, entre eles há também migrantes. A ACNUR, Alto-Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados, reconhece que os dois grupos estão misturados, portanto, é essencial que cada membro seja reconhecido dentro da definição correta para que seja amparado de acordo com as leis locais e internacionais (EDWARDS, 2015).

Em 1992, o número de requerimentos de asilo era apenas trinta e nove, mas aumentou dramaticamente para 11.634 no ano de 2002. Com a entrada da Irlanda para a União Europeia, o país foi obrigado a aceitar uma onda de refugiados não desejados. Contudo, diferentemente de seus compatriotas do continente, até meados dos anos 1980, pessoas de outras raças eram raras na capital (geralmente provinham do Reino Unido) e ausentes em cidades pequenas e vilarejos (VEJVODA, 2009, p. 353).

Em *“Irish now confront the other side of immigration”*, a jornalista Sarah Lyall (2000), revela o impacto que os refugiados, especialmente os de pele negra e parda, causaram em pequenas cidades irlandesas como Birr, onde a maioria dos cidadãos nunca havia visto pessoas de outra cor. Segundo Lyall, além do medo e desconfiança pela falta de contato, muitos ficaram descontentes pelo fato dos refugiados não pagarem aluguel, receberem comida gratuitamente e uma pequena

quantia semanal para gastos pessoais, enquanto muitos irlandeses se encontravam em situação de rua e extrema pobreza (LYALL, 2000).

Devido a conflitos, ataques racistas aos refugiados e ao sensacionalismo dos tabloides irlandeses (que causaram pânico na sociedade), em 2004, um *referendum* fez uma emenda na constituição revogando os direitos à cidadania irlandesa de qualquer criança nascida no país se um dos pais não fosse irlandês. Segundo Kathleen Vejvoda (2009), alguns grupos políticos se opuseram à emenda, declarando que essa era uma medida alarmista e limitada, baseada em notícias falsas e exageradas sobre hospitais lotados de mulheres negras grávidas que não queriam deixar o país (VEJVODA, 2009, p. 353).

A origem e quantidade de pessoas que buscam asilo na Irlanda variam de acordo com os eventos mundiais. Entre 2001 e 2019, pessoas de vinte e quatro países buscaram proteção internacional na Irlanda, sendo que a maioria era proveniente da Nigéria, Paquistão, Zimbábue, República Democrática do Congo, Georgia, Albânia, Romênia, Afeganistão, Iraque, Síria e Sudão. O órgão do governo responsável por analisar os casos dos que buscam asilo, a *Direct Provision*, aglomera essas pessoas em centros ou albergues, que se encontram sobrecarregados e vêm sendo alvo de protestos e ataques (HILLIARD, 2019).

Em 2019, a MASI (*Movement of Asylum Seekers in Ireland*, órgão independente que possui uma plataforma para os que buscam asilo se unirem em seu propósito), contabilizou quase 6.000 pessoas “presas” nesses centros na Irlanda esperando por uma decisão para seu pedido de proteção internacional. O tempo médio de espera para a resposta do governo é de no mínimo dois anos. A MASI argumenta que aglomerar todos os refugiados em abrigos ou em acomodações remotas os torna um alvo fácil para ataques, como incêndios, violência extrema e ameaças de grupos racistas antimigrantes. Contudo, algumas comunidades são solidárias e dão suporte aos refugiados do local (MASI, 2019).

Segundo Zoë O'Reilly (2018, tradução nossa), em “*Living Liminality: everyday experiences of asylum seekers in the 'Direct Provision' system in Ireland*”, os centros da *Direct Provision* são parte de “uma rede crescente de espaços liminais, onde as pessoas são detidas e forçadas a esperar em condições desumanas”¹³³. A socióloga afirma que os centros funcionam como mecanismos de

¹³³ Cf. original: “an increasing network of liminal, or threshold, spaces, situated between and within borders, in which such people are detained or forced to wait in often inhumane conditions”.

detenção, dispersão e exclusão do “outro”, onde as pessoas são tratadas como “lixo” e são forçadas a esperar por muitos anos (O’REILLY, 2018).

Em seu estudo, O’Reilly oferece uma visão (através de fotografias) das “arquiteturas de exclusão criadas pelos estados para conter ou excluir o ‘outro’” (2018, p. 821, tradução nossa)¹³⁴. A pesquisa mostra a precariedade das condições dos refugiados e sua ociosidade, visto que eles não têm permissão para trabalhar e para participar em atividades sociais. A autora argumenta que no crescente número de campos de refugiados e zonas de fronteiras espalhados por toda a Europa, a marginalização e o sentimento de insegurança em relação ao futuro tornam-se ferramentas de exclusão social, que levam essas pessoas a, voluntariamente, retirarem seus pedidos de asilo e irem embora (O’REILLY, 2018).

A liminaridade imposta a esses indivíduos com uma “existência controlada” tem um papel decisivo na internalização de experiências de espaço, tempo e pertencimento. Alguns documentários, como “*Seaview*” (2007) dirigido por Paul Rowney e Nicky Gogan, exploram o deslocamento e circunstâncias desse grupo marginalizado em Dublin. O filme faz um tributo ao antigo hotel Mosney, uma colônia de férias popular entre os ingleses no meio do século passado que é, atualmente, um dos centros da *Direct Provision*.

Com um estilo inovador, o documentário combinou um formalismo técnico, crítica social com uma narrativa poética que, segundo Villar-Argáiz (2011, p. 47, tradução nossa), transmite “conceitos de ausência e exílio mais através dos sentidos do que por explicações verbais”¹³⁵. Os diretores encontraram uma alternativa para representar um grupo altamente vulnerável que prefere permanecer invisível:

Seaview combina o tema do deslocamento com uma ênfase em localidades espaciais e temporais. A memória se torna um conceito essencial nesse filme: as memórias dos diretores sobre o passado glorioso que desapareceu; as memórias dos funcionários do Mosney, que são porteiros do passado e do presente e que, certamente, mantêm um forte sentimento de nostalgia em relação ao hotel; e, as memórias da realidade do dia a dia dos residentes do Mosney no presente (VILLAR-ARGÁIZ, 2011, p. 45-46, tradução nossa)¹³⁶.

¹³⁴ Cf. original: “*architectures of exclusion created by states to contain or exclude the ‘other’*”.

¹³⁵ Cf. original: “*concepts of absence and exile through senses rather than through verbal explanation*”.

¹³⁶ Cf. original: “*Seaview combines the theme of displacement with an emphasis on spatial and temporal locations. Memory becomes an elemental concept in this film: the memories of the filmmakers about a glorious past that had faded away; the memories of the Mosney staff, who are gatekeepers of past and present and who certainly maintain a strong sense of nostalgia towards the former; and the memories of present-day realities of the current Mosney residents*”.

Através de *voice-overs* articulados e engajados, a narrativa das memórias se entrelaça nas imagens, que não ilustram as palavras, mas induzem a emoções das experiências da jornada dos que conseguiram chegar até o Mosney e das dificuldades em se viver em um desses centros.

O uso de técnicas cinematográficas altamente formais para registrar a vida no exílio aproximou “*Seaview*” do estilo experimental do cinema intercultural teorizado por Laura Marks (2000) em *The Skin of the Film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Marks afirma que o cinema intercultural é “caracterizado por estilos experimentais, que tentam representar a experiência de se viver entre dois ou mais regimes culturais de conhecimento, ou de se viver como minoria na maioria branca do oeste euro-americano”¹³⁷ (2000, p. 1, tradução nossa). Ou seja, a relação é marcada por um grupo racial minoritário inserido em um discurso nacionalista eurocêntrico. Entretanto, nessa teoria de Marks, o estilo experimental (que difere das técnicas de cinema hollywoodiano e europeu) deve estar associado aos modos de produção cinematográficas dessa cultura minoritária (MARKS, 2000).

Teorizado de forma interdisciplinar por diversos autores – Julio G. Espinosa, Coco Fusco, Fernando Solanas e Octavio Getino, Teshome Gabriel, Kobena Mercer, Hamid Naficy e Trinh T. Minh-ha – com nuances diferentes, o termo “cinema intercultural” consiste basicamente em narrativas que lidam com duas ou mais culturas que se sobrepõem. Refere-se a filmes que narram experiências de sociedades globalizadas afetadas pela imigração, exílio e diáspora (MARKS, 2000, p. 11).

Já o termo “cinema transnacional” abrange filmes que cruzam fronteiras tematicamente, teoricamente ou em um nível de produção. Em *Transnational Cinema: The Film Reader*, Elizabeth Ezra e Terry Rowden (2006, p. 1, tradução nossa) definem cinema transnacional como: “filmes que moldam sua narrativa e dinâmica estética em relação a mais de uma comunidade nacional”¹³⁸, ou “filmes que refletem o impacto do capitalismo avançado e novas tecnologias de mídia em um sistema mundial cada vez mais interconectado”¹³⁹. Isto é, filmes podem ser

¹³⁷ Cf. original: “characterized by experimental styles that attempt to represent the experience of living between two or more cultural regimes of knowledge, or living as a minority in the still majority white, Euro-American West”.

¹³⁸ Cf. original: “films that fashion their narrative and aesthetic dynamics in relation to more than one national community”.

¹³⁹ Cf. original: “films that reflect the impact of advanced capitalism and new media technologies in an increasingly interconnected world system”.

transnacionais no tipo de história que narram, na forma como ela é contada, ou em relação a quem produz, origem do elenco e a quem assiste. Produções transnacionais têm uma relação direta com o cinema comercial do país que as financia e implicações políticas e sociais (EZRA; ROWDEN, 2006).

A nova vertente temática do cinema irlandês permite, com algumas ressalvas, uma relação com essas teorias pré-existentes de “cinema intercultural”, “transnacional” ou “de sotaque” (a última é citada na análise de *“Trafficked”*). Embora estas tenham sido formuladas tendo como exemplo indústrias cinematográficas de outras nações, muitos críticos fazem contrapontos e comparações para se remeter às dimensões temáticas dos filmes irlandeses sobre imigrantes. Entretanto, a utilidade e possibilidade de se categorizar um filme irlandês em alguma dessas teorias é aqui questionada¹⁴⁰, tendo em vista que essa vertente de cinema irlandês é relativamente nova e específica. Nesse trabalho, o termo “cinema intercultural” se refere à presença de outras culturas em um nível temático e à apropriação da realidade, não enquanto mimese, mas como resposta à rápida transformação social e à necessidade de se falar sobre xenofobia, preconceito e insegurança provenientes do contato com o “outro”.

Na televisão irlandesa, a representação da integração do “outro” na sociedade começou a receber atenção a partir dos anos 2000, após a estreia do longa-metragem *“Black Day at Blackrock”*, dirigido por Gerry Stembridge e distribuído pela RTÉ 1. O drama mostra as dificuldades de trinta refugiados africanos que são relocados para um vilarejo no interior e tentam se integrar na comunidade. O filme satiriza reações de alguns habitantes locais que causam tumultos devido ao sentimento de desconfiança em relação aos estrangeiros (KAKASI, 2011).

De acordo com Kakasi (2011) e Villar-Argáiz (2014), *“Black Day at Blackrock”* inspirou uma variedade de formas fílmicas que tentam traçar, de diferentes maneiras, o ponto de vista dos irlandeses que se deparam com a diversidade cultural, assim como as experiências dos imigrantes que chegaram na Irlanda por motivos econômicos, por sobrevivência ou como “carga viva”, vítimas de tráfico humano.

¹⁴⁰ Para conhecer um exemplo do autêntico cinema intercultural irlandês ver: “Irish Intercultural Cinema: Memory, identity and subjectivity” (2015), de Enda Vincent Murray, que comenta a produção de filmes feitos por irlandeses que residem na Austrália.

Grande parte da filmografia que trata da situação dos migrantes econômicos e refugiados na Irlanda aparece em forma de documentários de longa-metragem, como “*Seaview*” e “*Here to Stay*”. Por ter uma estética que se aproxima mais da realidade, os documentários têm a capacidade de conferir as próprias vozes dos imigrantes através de entrevistas e narrativas de relatos pessoais. O baixo número de ficções que expõem a inserção de novas culturas foi comentada por Villar-Argáiz (2014) quando a autora listou apenas 16 filmes ficcionais de curta e longa-metragem, entre 2000 e 2009, que lidavam com o assunto. Estes são:

- a) “*Buskers*”, dir. Ian Power, 2000;
- b) “*Padraig agus Nadia*”, dir. Kester Dyer, 2002;
- c) “*Yu Ming is Ainn Dom*”, dir. Daniel O’Hara, 2003;
- d) “*Zulu 9*”, dir. Alan Gilsean, 2002;
- e) “*Push Hand*”, dir. Steph Green, 2003;
- f) “*Adam and Paul*”, dir. Lenny Abrahamson, 2004;
- g) “*Capital Letters*”, dir. Ciaran O’Connor, 2004; relançado como “*Trafficked*”, 2010;
- h) “*Pavee Lackeen*”, dir. Perry Ogden, 2005;
- i) “*Once*”, dir. John Carney, 2006;
- j) “*Simple Piece of Colth*”, dir. Róisín Loughrey, 2006;
- k) “*The Front Line*”, dir. David Gleeson, 2007;
- l) “*New Boy*”, dir. Steph Green;
- m) “*Loss*”, dir. Maris Martinsons, 2007;
- n) “*Kisses*”, dir. Lance Daly, 2008;
- o) “*Happy Ever Afters*”, dir. Stephen Burke, 2009; e
- p) “*Little Foxes*”, dir. Mira Fornayava, 2009.

Dentre eles, está “*Adam and Paul*” (2004), discutido no primeiro capítulo dessa tese, que ilustra a xenofobia dos protagonistas e o estereótipo negativo formado em relação aos imigrantes do leste europeu.

Como mencionado, na cena inicial de “*Adam and Paul*”, Paul lê na etiqueta da jaqueta de Adam que ela foi “feita na Bulgária” e ele comenta que sente pena dos búlgaros porque eles são muito pobres. Mesmo estando em uma situação deplorável de vício e abstinência, o protagonista se considera em uma conjuntura melhor do que a dos búlgaros; seu comentário revela o estereótipo de pobreza associado à

Bulgária. Em outro momento, Paul é retirado à força de uma loja ao tentar roubar pão; ele alega que seria tratado melhor no estabelecimento se fosse negro (supondo que os comerciantes têm medo de serem processados por racismo). Entretanto, a xenofobia aparece de forma escancarada quando os protagonistas se sentam em um banco de praça junto a um imigrante (Ion Caramitru). Adam joga uma caixa de leite aberta em Paul e o líquido respinga no homem, que se enraivece e pergunta por que ele jogou o leite, porém Adam retruca:

Adam: – Por que você está sentado tão perto de nós em primeiro lugar?
 Búlgaro: – Eu não tenho que pedir sua permissão para onde sentar bosta nenhuma.
 Adam: – Pare de reclamar, foi uma bosta de um acidente.
 Búlgaro: – Este aqui é um país livre... Eu sento onde eu quiser.
 Adam: – Você está certo, um país livre. NOSSA bosta de país!
 Búlgaro: – Ai meu saco... Lá vai.
 Adam: – É, lá vai... de volta pra merda da Romênia, né?
 Búlgaro: – É sempre a mesma merda. Sempre a mesma merda!
 Adam: – É!

Pausa

Paul: – O quê?
 Búlgaro: – Você é uma besta. E vocês são todos umas bestas.
 Adam: – Ah é! E por quê?
 Búlgaro: – Eu não sou uma bosta de um romeno.
 Paul: – Não?
 Búlgaro: – Sempre a mesma coisa... irlandeses de merda! Vocês dizem “vá ‘pra’ casa seu romeno de bosta isso e aquilo”, “seu porco romeno”, “seu romeno esponja de bosta”. Me ouçam agora: Eu não sou uma bosta de um romeno! Minha vida toda nunca fui romeno. Na minha família não tem nenhum romeno e eu nunca estive na bosta da Romênia. Quando vocês irlandeses vão parar de me chamar de romeno? Entendem o que eu estou dizendo?
 Adam: – Tá bom!

Pausa

Paul: – Então de onde você é?
 Adam: – Puta merda.
 Búlgaro: – Eu sou da Bulgária!
 Paul: – A jaqueta dele também! (ADAM AND PAUL, 2004, 32 min., tradução nossa)¹⁴¹.

¹⁴¹ Cf. original: “Adam: – *Why are you sitting so close to us in the first place?*
 Bulgarian: – *I don’t have to fucking have to ask your permission for where I’m sitting.*
 Adam: – *Quit your moaning it was a fucking accident.*
 Bulgarian: – *It’s a fucking free country this here... I sit where I like.*
 Adam: – *You’re right a free country. OUR fucking country!*
 Bulgarian: – *My ass... Here we go.*
 Adam: – *Yeah, here we go... back to fucking Romania. Would you?*
 Bulgarian: – *It’s all the fucking same. All the fucking same!*
 Adam: – *Yeah!*
 Pause
 Paul: – *What?*
 Bulgarian: – *You’re stupid person. And you are all stupid people.*

Em seguida, Paul pergunta por que o estrangeiro está na cidade; contudo, o homem indaga: “O que eu estou fazendo aqui? O que vocês estão fazendo aqui?”¹⁴², expondo a futilidade da existência dos personagens que vagam sem rumo à procura de heroína. O homem conta que saiu do país porque precisava deixar Sofia, então Paul pergunta se ela estava grávida (presumindo que Sofia era sua namorada e não a capital da Bulgária). A ignorância de Paul e falta de propósito na vida dos protagonistas coloca o imigrante em um *status* superior e, assim, ressalta a falta de estudo do irlandês que vive às margens da sociedade (VILLAR-ARGÁIZ, 2014, p.469, tradução nossa).

Apesar de o cerne da história de “*Adam and Paul*” ser o uso de narcóticos na capital, Abrahamson (2011) comentou em entrevista que a ideia era tornar o filme mais realista possível e, dessa forma, foi imprescindível mostrar outras culturas presentes em Dublin. As músicas escolhidas para a trilha sonora são todas provenientes do leste europeu e fazem um paralelismo sonoro com a realidade da capital que, desde antes do crescimento econômico do Tigre Celta, recebe imigrantes da Bulgária, Polônia e Romênia (Y-AXIS, 2020).

Entretanto, em “*Adam and Paul*”, assim como em “*Pavee Lackeen*” (2005), dirigido por Perry Odgen, os imigrantes aparecem como personagens secundárias e funcionam como elementos que enfatizam a marginalidade de cidadãos irlandeses que sofrem exclusão social e preconceito, no caso, os viciados em heroína e os *travellers*, respectivamente.

Em “*Pavee Lackeen*”¹⁴³ (que significa “menina cigana” no dialeto do povo cigano irlandês, conhecido como *travellers*) a diversidade cultural aparece em diferentes camadas de marginalidade. Perry Odgen é um renomado fotógrafo

Adam: – Yeah? Why?

Bulgarian: – I’m not a fucking Romanian!

Paul: – Yeah?

Bulgarian: – Always the same... fucking Irish! You say “go home your fucking Romanian this and that”, “and your fucking Romanian pig”, “and you Romanian fucking sponger”. You listen to me now: I’m not a fucking Romanian! My whole life I’m never Romanian. My family has no Romanian people and I’ve never been in fucking Romania. When you Irish will stop calling me Romanian? Do you understand what I say?

Adam: – Yeah. Fine.

Pause

Paul: – So where are you from?

Adam: – Jesus’ sack.

Bulgarian: – I’m from Bulgaria.

Paul: – So is his jacket.

¹⁴² Cf. original: “*What am I doing in here? What are you doing in here?*”.

¹⁴³ Lançado no Brasil como “*Pavee Lackeen: a garota viajante*”.

britânico que se mudou para a Irlanda nos anos 1980 e se interessou em fotografar e entrevistar os jovens de baixa renda que andavam a cavalo e participavam das feiras rurais em *Smithfield*. Assim, Odgen conheceu de perto a comunidade *traveller* e publicou o livro de fotografia *Pony Kids* (1999). Inspirado por essa experiência com os jovens, Odgen escreveu e dirigiu seu primeiro longa-metragem, “*Pavee Lackeen*”, que foi premiado no *Galway Film Festival* de 2005 (CROSSON, 2006).

Apesar de não ser o primeiro longa-metragem ficcional sobre os *travellers*¹⁴⁴, Odgen se destacou por ser o primeiro a usar membros dessa comunidade para atuarem em um filme sobre eles. A narrativa foi composta em conjunto com os atores não profissionais numa versão próxima a eles (mantendo, inclusive, seus nomes). O desejo do cineasta era criar uma história autêntica que mostrasse as dificuldades advindas da pobreza e de sua marginalização. Filmado em formato de pseudodocumentário¹⁴⁵ com uma câmera portátil, essa ficção de baixo custo se distancia de uma narrativa convencional. A história denuncia o *apartheid* social escondido dentro do país em relação aos *travellers*, uma comunidade invisível aos olhos do governo e vítima de preconceito (CROSSON, 2006).

“*Pavee Lackeen*” retrata alguns eventos do dia a dia de Winnie (Winnie Maughan), uma *traveller* de dez anos que vive com sua mãe analfabeta e nove irmãos em um trailer em *Ringsend*, área industrial sombria próxima ao centro de Dublin, sem saneamento e água potável. Segundo Villar-Argáiz (2014), a menina e sua família representam o submundo de uma Irlanda próspera em que os estrangeiros parecem ser mais aceitos do que os membros da comunidade cigana.

O enredo mostra a ineficiência e despreparo do governo para lidar com os problemas que essa comunidade minoritária sofre em seu cotidiano. Depois que a mãe de Winnie (Rose Maughan) recusa uma casa oferecida pelo governo porque a localidade era muito distante de sua comunidade, os assistentes sociais e ativistas que procuram ajudar a família nada conseguem fazer; o trailer acaba sendo movido para outro lugar que está infestado de ratos e sem uma fonte de água próxima. Em meio a esse problema, a mãe de Winnie não consegue matricular os filhos na escola daquela jurisdição, pois esta não aceita membros da comunidade *traveller*.

O encontro de Winnie com os imigrantes acontece no meio do filme: após ela

¹⁴⁴ “*Traveller*” (dir. por Joe Comerford, 1981) e “*Country*” (dir. por Kevin Liddy, 2000) são alguns exemplos.

¹⁴⁵ O diretor compara esse estilo ao cinema de *vérité*.

ser suspensa por brigar (reação ao *bullying* escolar), ela perambula pelo centro de Dublin e visita várias lojas de imigrantes na Rua Moore. Entra, então, em uma loja onde só há filmes russos; visita um estabelecimento de produtos para cabelo onde há somente mulheres afrodescendentes trabalhando; vai a um fliperama onde há apenas jovens de classe alta de origem asiática. Segundo o diretor (extra no DVD), os estrangeiros não conseguem distinguir que Winnie é uma *traveller* e a vêem como irlandesa. Por ser um “outro” étnico, Winnie tem mais afinidade com os estrangeiros que não estigmatizam sua identidade. Enquanto os cidadãos irlandeses a tratariam com desconfiança, os imigrantes são acolhedores e simpáticos. Outro propósito do cineasta era mostrar que eles estão numa situação melhor do que a dos *travellers*, a quem são negados água, banheiro, eletricidade e educação pública (ODGEN, s.d. apud VILLAR-ARGÁIZ, 2014, p. 471).

Embora os imigrantes apareçam em segundo plano, como apontado por Villar-Argáiz (2014, p. 471, tradução nossa), “as trocas de Winnie com a diversidade étnica não são rasas, porque elas realçam a marginalidade dessa menina de uma forma realista e não sentimentalizada”¹⁴⁶. Outro elemento que atribuiu um senso de realismo foi a filmagem com as câmeras nas mãos, que cria a impressão de que a trilha de imagens mostra a vida de uma família em seu cotidiano e não filmam uma encenação.

Alguns críticos irlandeses argumentaram que os eventos que acontecem no filme mostram unicamente a miséria e a limitação intelectual e física da família e não compõem um enredo. A mãe é retratada como inútil, sempre sentada dentro do trailer; enquanto a filha é retratada como delinquente, pelo seu mau comportamento e delitos. Para Wayne Cronin (2005), a marginalidade enfrentada por esta família aparece mais como voyeurismo, do que de forma empática.

Em meio à crise residencial que o país enfrenta, o fato de a família receber uma casa do governo, mas não aceitar por não ser na região desejada (Ringsend, em Dublin 4), fez com que muitos não simpatizassem com a decisão da mãe de Winnie. Segundo Cronin (2005, tradução nossa): “Eu tenho certeza de que a maioria de nós gostaria de viver na afluyente área de Dublin 4, mas a realidade é que poucos

¹⁴⁶ Cf. original: “Winnie’s exchanges with Dublin ethnic diversity are not shallow, as they underscore this girl’s marginality in a very realistic and unsentimental way”.

podem”¹⁴⁷. Entretanto, acredita-se que o filme oferece a perspectiva de uma cultura em crise e mostrar as dificuldades dessas pessoas para sobreviver não retrata seu modo de vida de forma subversiva.

Em sua resenha sobre *“Pavee Lackeen”*, Seán Crosson (2006) afirma que a campanha do governo *“Know Racism”*, de 2004, constatou que os *travellers* e os refugiados são as minorias mais malvistas pela população. O autor argumenta que é interessante notar como alguns diretores não irlandeses, como Perry Odgen, se interessaram em mostrar histórias de discriminação mais do que os próprios irlandeses. De fato, o olhar cinematográfico exógeno, bastante criticado no passado, permitiu que Odgen mostrasse a intolerância dos cidadãos em relação a essa comunidade negligenciada (CROSSON, 2006).

Em contraste com *“Pavee Lackeen”* e *“Adam and Paul”*, que têm a perspectiva de irlandeses marginalizados e o migrante como superior, ou elemento para criar graus de marginalidade, outras ficções tentam ver a situação dos recém-chegados pelos “seus próprios olhos”, como em: *“Once”*, *“The Front Line”* e *“Trafficked”*.

“Once” (2006), dirigido por John Carney, foi reconhecido nacional e internacionalmente por ser um musical inovador e pelo seu subenredo de uma migrante que vai morar em Dublin com sua mãe e filha. É uma história de amizade, que quase se transforma em romance, entre o irlandês, Guy (Glen Hansard), e a checa, Girl (Markéta Inglová). Os protagonistas são atores amadores, porém são músicos profissionais e compuseram a maioria das canções originais do filme. Guy trabalha com seu pai em uma loja de consertos de aspirador de pó e canta nas ruas, enquanto Girl vende jornais e flores e, posteriormente, faz limpeza doméstica.

Em *“Once”*, assim como em *“Adam and Paul”*, a interculturalidade se dá através do encontro entre um irlandês excluído socialmente e uma estrangeira igualmente deslocada. Guy é representado como um indivíduo solitário, vivendo sem muita interação social após uma desilusão amorosa. Segundo Villar-Argáiz (2014), sua tentativa de conseguir alguns trocados na Rua Grafton, em frente a grandes lojas de departamento, contrasta sua condição com o consumismo trazido pelo Tigre Celta. Igualmente, sua profissão, consertar aspiradores de pó, contrasta com o consumismo desenfreado em que as pessoas preferem comprar eletrodomésticos

¹⁴⁷ Cf. original: *“I’m sure many of us would love to live in the affluent area of Dublin 4, but the reality is that few of us can”*.

novos (VILLAR-ARGÁIZ, 2014).

Como notou Michael Dwyer (2007, tradução nossa), o filme mostra que os “protagonistas estão vivendo numa sociedade transitória onde a prosperidade econômica não os atingiu”¹⁴⁸. A caracterização de Girl, como seu figurino conservador de segunda mão e seu subemprego, a colocam como alguém que não se encaixa em uma classe social afortunada. Entretanto, o diretor explica: “eu queria escrever algo sobre um dublinense que tem mais coisas em comum com os imigrantes, e que se identifica mais com as pessoas que estão vindo para o país do que com as pessoas que estão aqui”¹⁴⁹ (CARNEY, 2008 apud VILLAR-ARGÁIZ, 2014, p. 471, tradução nossa).

Outro ponto que assemelha “*Once*” de “*Adam and Paul*” e “*Pavee Lackeen*” é o fato de a migrante ser representada como uma pessoa superior em alguns aspectos. Enquanto Guy toca músicas populares, Girl domina o piano clássico, considerado uma arte mais refinada. Girl aparenta ser mais jovem e é mais madura e experiente; consegue um desconto para Guy gravar seu álbum em um estúdio; compõe letras para suas canções; ajuda-o a escolher um terno para as gravações; e incentiva a ir atrás de sua ex-namorada. Nas palavras de Villar-Argáiz (2014, p. 427, tradução nossa), “esse filme mostra como o encontro com o Outro estrangeiro pode ser enriquecedor e ajudar alguém a descobrir sua força interna”¹⁵⁰, ou seja, a narrativa mostra essa natureza enriquecedora que pode ser adquirida no contato com o “outro”, que permite que as pessoas vejam a si mesmas como diferentes.

A identidade irlandesa favorecida pela interação das duas culturas aparece como centro da narrativa de “*Once*” e a visão do “outro” como totalmente integrado está mais presente nas imagens e na música, do que de forma verbalizada. Segundo Villar-Argáiz (2014), em muitas cenas, principalmente quando eles tocam e cantam, as câmeras enquadraram os dois personagens juntos, favorecendo *close-ups* de seus rostos, o que sugere a afinidade entre os dois. Assim, a música é usada como metáfora intercultural por sua capacidade de unir pessoas de culturas diferentes em uma mesma linguagem.

¹⁴⁸ Cf. original: “*protagonists are living in a changing society where the economic boom has passed them by*”.

¹⁴⁹ Cf. original: “*I wanted to write something about a Dubliner who was more like one of the immigrants and who identified more with people who were coming into the country than people who were here*”.

¹⁵⁰ Cf. original: “*This film shows how the encounter with the foreigner Other can be enriching in helping oneself to discover inner strength*”.

Diferentemente da representação do imigrante em *“Adam and Paul”*, que parece enquadrado em *single shots*, sentado no banco da praça com sua mala de viagem, em *“Once”*, Girl representa o “outro” de forma inclusiva, caminhando pela cidade à vontade e andando de pantufas nas ruas próximas a sua casa. Como observado por Brereton (2009), o fato de Girl andar tranquila à noite pelo centro de Dublin, retrata a cidade como um espaço seguro que parece acomodar e dar boas-vindas aos estrangeiros. Dessa forma, o filme celebra a capital como em um “anúncio turístico” com a finalidade de atrair um novo público internacional. Contudo, acredita-se que tal afirmação seria totalmente plausível, exceto pela primeira cena, em que Guy é roubado por um rapaz aparentemente viciado em heroína; essa cena insere o público em um dos problemas que a cidade passou a enfrentar mais gravemente após o Tigre Celta.

Além da apropriação da cidade, o filme mostra os imigrantes se esforçando para se integrar na cultura majoritária, como na cena em que Girl recebe os vizinhos checos em casa para assistir à novela *Fair City* com a intenção de aprender algumas gírias locais. A integração do “outro” também é celebrada no final do filme pela inversão da rota migratória, pois Girl permanece em Dublin e sua família é unificada com a chegada de seu marido, enquanto Guy deixa o país em busca de oportunidades (VILLAR-ARGÁIZ, 2014, p. 473). Acredita-se que a consolidação da amizade dos dois personagens aparece simbolizada pelo piano que Guy manda de presente para Girl, construindo um elo entre nativos e imigrantes e, assim, mais uma vez a música é usada como metáfora da afinidade cultural, o que atribuiu um novo sentido ao gênero musical.

“Once” foi amplamente comentado por sua capacidade de unir duas vozes excluídas da prosperidade e consumismo provenientes do Tigre Celta num contexto de inclusão do migrante, mostrando apenas experiências positivas dessa conexão. Apesar de o filme sugerir que os nativos e os imigrantes não são tão diferentes assim, a visão positiva e utópica da integração do “outro” foi criticada por ser vista como estratégia de *marketing* da venda da “nova identidade irlandesa” como multicultural e acolhedora – um produto de um *“branding”* do fenômeno social da globalização (BRERETON, 2009).

No entanto, diferentemente de *“Once”*, a maioria dos filmes sobre o assunto projetam experiências de deslocamento, exílio, exclusão social e trauma. *“Capital Letters”* (*Trafficked*) e *“The Front Line”*, a serem examinados a seguir, mostram o

olhar de uma vítima de tráfico humano (assunto que aparece no subenredo de “*Glassland*”, explorado no segundo capítulo dessa tese), e de um refugiado da República do Congo que consegue asilo no país. Ambos exploram, de maneiras divergentes, as dificuldades de imigrantes africanos e experiências traumáticas vivenciadas em Dublin.

“*Capital Letters*” (2004) foi o primeiro longa-metragem ficcional de Ciaran O’Connor, produtor de programas de televisão e filmes há mais de trinta anos. Após abrir sua companhia *New Decade* em 1990, em parceria com Nuala Cunningham, produziu diversos documentários – “*The Science Squad*”, “*The Secret Billionaire*”, “*Lives on the Line*”, “*The Rutland*”, “*The Investigators*”, “*Tales from the Big House*”, “*Mars Rocks*”, “*Heritage Days*”, “*Jobs Uncovered*”. Ele escreveu, dirigiu e produziu os curtas “*Kung Fu – Finance*”, “*Maybe If You*”, “*Heartbreak Hotel*” e “*Óstán Na Gcroíthe Briste*”. “*Capital Letters*” foi relançado em 2010 como “*Trafficked*” e recebeu três indicações no IFTA de melhor ator para Karl Shiels (como Keely), melhor atriz coadjuvante para Jasmine Russell (como Leslie) e melhor edição (MURRIHY, 2013; IMDB, 2004).

É importante citar que, segundo o diretor, o filme não teve financiamento algum à princípio. Foi fruto de um trabalho colaborativo dos envolvidos e realizado com economias pessoais de O’Connor. Filmado em fita, “*Capital Letters*” apresenta algumas limitações no som e na iluminação, assim como algumas falhas técnicas, e teve um lançamento restrito em 2004. Apesar dessas limitações, seu roteiro linear e ótima atuação possibilitaram seu relançamento em 2010, quando recebeu um pequeno financiamento do *Irish Film Board* e foi para o cinema irlandês como “*Trafficked*”¹⁵¹. A mudança de título ocorreu pela vontade do diretor e dos produtores de deixar o tema mais específico. O filme foi redimensionado para 35mm e o som foi atualizado, mas todo o resto permaneceu intacto (MOON, 2010).

“*Trafficked*” inicia com Taiwo (Ruth Negga) entrando ilegalmente no país como carga humana dentro do porta-malas de uma van no porto de Dublin. Ela consegue escapar de seus traficantes, mas não fala inglês e tem poucos e breves diálogos ao longo do filme. Porém, por meio da narração de monólogos interiores e de leituras de cartas que aparecem em *voice-overs*, o público tem acesso aos seus pensamentos e planos e ao que a personagem se sente e planeja fazer.

¹⁵¹ Nessa análise, esse título é utilizado pois as imagens e falas citadas são provenientes deste DVD.

Na primeira cena é possível ver o porto de Dublin, enquanto ouvimos a voz de Taiwo com seu forte sotaque em um breve monólogo interior que introduz o tema da história – o controle que ela tem sobre seu destino e se as circunstâncias de sua vida podem ou não serem mudadas. Após sua fuga, ela continua seu monólogo, dizendo que quer trazer sua irmã gêmea para essa terra onde ela será livre para sonhar, sugerindo que ambas fogem de um contexto de opressão. Entretanto, o filme omite todo o passado de Taiwo e seu país de origem e, principalmente, o que a motivou a entrar ilegalmente no país. Na leitura de trechos de sua primeira carta, ela diz: “eu estou mais longe do perigo como nunca estive por muito tempo”¹⁵² (*TRAFFICKED*, 2010, 19 min., tradução nossa), o que coloca mais uma vez a condição de emergência que a levou a fugir e que, possivelmente, ela está se refugiando.

Independentemente de onde Taiwo vem, a história se limita aos acontecimentos que se sucedem após sua chegada em Dublin. Keely (Karl Shiels), um delinquente local, encontra-a e decide não a entregar a seus traficantes. Ele rouba o dinheiro da garota para deixá-la em uma situação de dependência para sobreviver; tenta mantê-la para sua exploração, mas depois quer libertá-la. Ao mesmo tempo em que ele faz parte da criminalidade de Dublin, é carinhoso com sua avó e fica abalado com sua morte. As cenas em *medium-shots*, que ele dança com a avó, mostra seu lado humano e sensível e revelam, assim, camadas de sua personalidade. Keely é um personagem complexo que passa por uma transformação, mas até o final do filme não se tem certeza se ele quer explorá-la ou se ele realmente quer ajudá-la.

A relação incomum entre os protagonistas está baseada na necessidade de sobrevivência e na exploração. Taiwo é representada como um estereótipo feminino passivo e calado; *close ups* de sua expressão assustada e seus olhos tristes são complementados pelo seu monólogo interior e pela leitura de suas cartas. Já a personagem masculina ocupa uma posição de dominância e seu lado sombrio aparece em muitas cenas através da iluminação que projeta sombras em seu rosto.

Filmado em ambientes internos em sua maioria, o filme usa técnicas de iluminação do *Film Noir*. Os ambientes mais escuros são as boates, onde as câmeras focalizam em *close ups* o rosto dos homens observando Taiwo e as

¹⁵² Cf. original: “I’m far away from danger as I haven’t been for a long time”.

mulheres dançando. O uso de sombras foi bem aplicado porque dificultou a visibilidade, gerando tensão e agregando uma atmosfera sombria típica de representações do submundo criminal. Contudo, uma das falhas técnicas criticadas em *“Trafficked”* é referente à iluminação exagerada nas cenas em ambientes externos, devido à qualidade da câmera utilizada. Outra limitação técnica foi em relação ao som ambiente que, segundo o cineasta, acabou se perdendo totalmente por causa da categoria do equipamento e precisou ser refeito.

Nota-se que uma característica marcante da trilha sonora são os ruídos próprios de grandes centros urbanos. Sons de sirenes, do trânsito, de pessoas conversando etc., compõem a representação de Dublin como um espaço urbano aglomerado e barulhento. A cidade aparece em vários ângulos entre segmentos de cenas dos protagonistas; multidões caminham pelo centro em meio a prédios históricos, lojas, artistas de rua, jovens e crianças interagindo. O monumental edifício da corte irlandesa e o rio Liffey aparecem constantemente, assim como o obelisco, *Spiral*, e luzes da cidade durante à noite. Becos escuros e alamedas ermas contrapõem-se aos espaços populosos e turísticos, mostrando outra faceta da cidade.

A mistura da exposição de espaços históricos e não espaços (como fachadas de lojas como *McDonald’s* e *Starbucks*) compõem o panorama de uma capital globalizada e seus cidadãos “atomizados”. Através dessas imagens, o diretor permite que o público entre nesse mundo que se acredita ser mais do que o “cenário” do filme. A representação da cidade se torna um elemento tão importante quanto os protagonistas, porque recria um contexto socioeconômico que foi essencial para atrair pessoas que buscavam um lugar melhor, mesmo que de forma ilegal.

“Trafficked” foi filmado durante o Tigre Celta em 2003, período em que a prosperidade da capital atraía todos os tipos de pessoas, principalmente as menos favorecidas. Segundo os órgãos do governo irlandês – *Department of Justice Anti Trafficking Unit* e a *NDP Gender Equality Unit* – muitas mulheres foram atraídas para o país em busca de oportunidades de trabalho e acabaram sendo raptadas e exploradas pela indústria do sexo (extra no DVD). O enredo do filme não revela o que foi prometido a Taiwo, mas seu monólogo interior no início e o fato dela fugir mostram a preocupação com seu destino.

Apesar de *“Trafficked”* ter sido produzido no período de ápice econômico, a

representação da cidade continuaria atual, senão pelos ônibus urbanos, que eram azuis na época das filmagens e do fato de Keely fumar em ambientes internos (O'CONNOR, 2010). Segundo o cineasta, ele se preocupou em capturar as partes mais populosas do centro da cidade para que o filme ficasse atualizado por mais tempo. O'Connor (2010) comenta que também queria canções contemporâneas e frenéticas que combinassem com o momento histórico. Contudo, percebe-se que a canção que mais se destacou foi o som instrumental de tambores no início do filme na cena em que Taiwo foge. O som dos tambores (que se assemelham a sons tribais) foi o único elemento que se aproximou, ainda que vagamente, da descendência africana da personagem.

Somado ao registro cosmopolita no som e nas imagens, outro elemento que se destaca é a edição, utilizada para sinalizar a passagem do tempo de diferentes formas. Não é possível saber ao certo quantos dias ou meses transcorrem durante a história. Na cena em que Taiwo observa uma mulher dançando, por exemplo, a imagem fica turva e ao ficar nítida novamente quem está dançando é a protagonista; o público não tem acesso a quanto tempo se passou entre a personagem observar a mulher dançando e se tornar uma dançarina da boate.

A dissolução de imagens (*dissolve*) foi outra técnica usada para indicar a passagem do tempo e para ligar uma cena a outra, um lugar a outro. Segundo Nicholl (2001), esse código temporal consiste em mesclar a última imagem de uma cena com a primeira imagem da próxima. Por alguns segundos ambas as imagens são visíveis, então a primeira imagem desaparece e a segunda ocupa a tela dando continuidade à sequência, sugerindo a passagem de minutos, dias ou até meses (NICHOLL, 2001). Outra técnica utilizada para mostrar a passagem do tempo é a sobreposição de mais de duas imagens. Após Taiwo consumir drogas, luzes ofuscadas da cidade e sons de sirene se misturam a *flashbacks* da cena da personagem fugindo (no início do filme) e dos rostos dos homens nas boates a observando. Nessa sobreposição de imagens há também o monólogo interior de Taiwo, indicando o que se passa na mente da protagonista.

Além de fazer uso de monólogos interiores, o diretor comenta que o estilo epistolar foi escolhido exatamente porque Taiwo não tem “voz” e não tem poder sobre sua vida. De acordo com O'Connor (extra no DVD, 2010, 8 min., tradução nossa): “a única forma de darmos poder a essa moça é lhe dando cartas para

escrever para casa”¹⁵³. Para o cineasta, este foi o único meio de fazer o público simpatizar com a personagem, pois só assim seria possível ver sua inteligência, perspicácia e carinho com seus entes queridos. Dessa forma, o público poderia vê-la como um ser humano complexo e não como um objeto ou um “pedaço de carne” como todas as personagens a vêm. É importante ressaltar que os monólogos interiores e as narrações das cartas de Taiwo endereçadas a sua irmã possuem um tom poético, o que aproxima ainda mais o público de seu lado sentimental:

Durante o dia, caminho junto a incontáveis rostos. Ninguém se vira para dar uma segunda olhada, nem mesmo uma olhada. À noite, vejo esses olhos [dos homens na boate] tão obscuros quanto posso imaginar. E nessa escuridão, vejo sua mão. Se eu estender minha mão, quase posso tocar a sua. Quando ouço sua voz me dizendo que você está quase chegando. Quase chegando (*TRAFFICKED*, 2010, 36 min., tradução nossa)¹⁵⁴.

No entanto, além de conferir profundidade à protagonista e apelar para uma interação parassocial entre público e personagem, as cartas limitam determinados pontos da narrativa e aumentam a subjetividade da história da fuga das irmãs. De forma geral, ao passo que aproxima as duas interlocutoras, as cartas colocam em evidência a distância e expõem lacunas: “para onde as cartas são enviadas? O que se passa na região de onde elas vêm?”.

É curioso notar que a tentativa de não fazer nenhuma menção à cultura e ao país de origem de Taiwo, acabou silenciando a personagem; ela não consegue ter diálogos em inglês, ela não diz uma palavra em sua língua materna durante todo o filme. A protagonista lê seis cartas que, apesar de ela não dominar a língua inglesa, elas são lidas em inglês. O ato de escrever e enviar são ocultados e a leitura das cartas aparecem na trilha sonora, enquanto cenas da cidade ou de crianças e jovens brincando ao sol ocupam o *mise in scène*.

O estilo epistolar é uma característica do cinema intercultural por contribuir na experiência de comunicação no exílio. Após receber a notícia que sua irmã chegará a Dublin no dia seguinte, Taiwo endereça a última carta para sua mãe. Segundo Kakasi (2011, p. 44-45, tradução nossa), a leitura da última carta sugere que a “dependência da epístola é inerente, encravada, à experiência do exílio”¹⁵⁵. Ou seja,

¹⁵³ Cf. original: “*The only way we can give this girl power is to give her letters to write home*”.

¹⁵⁴ Cf. original: “*By day, I walk along countless faces. Nobody turns to take a second look, not even a glance. By night, I see their eyes as dark as I can imagine it. In that darkness, I see your hand. If I reach out, I can almost touch it. When I hear your voice telling me you’re nearly there. Nearly there*”.

¹⁵⁵ Cf. original: “*dependence on the epistolary is an inherent, embedded experience of exile*”.

o fato de a carta ser endereçada a outro membro da família indica que o vazio gerado pela distância entre os entes queridos nunca será preenchido.

Na visão de Hamid Naficy (2001) em “*An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*”, a narrativa epistolar é típica do que ele teorizou como “*accented cinema*” (cinema de sotaque)¹⁵⁶, pois esta é intrínseca ao exílio, à separação e à perda. Segundo o autor:

Qualquer que seja a forma da epístola, seja uma carta, um bilhete rabiscado em um guardanapo, uma conversa telefônica, um vídeo ou um e-mail, ela se torna, nas palavras de Linda Kauffman, uma ‘*métonymie* e um deslocamento metafórico do desejo’ (1986, 38) - o desejo de estar com um outro e de reimaginar um outro lugar e outros tempos (NAFICY, 2001, p. 101, tradução nossa)¹⁵⁷.

Na maioria dos casos, filmes epistolares contêm mais de um tipo de mídia e não envolvem somente os meios em que as notícias são transmitidas. De acordo com Naficy (2001), autores como Derrida (1980), Altman (1982) e Kauffman (1986, 1992) demonstraram que a narrativa epistolar envolve também o evento de enviar e receber, o ato de se escrever ou de se ler uma carta, de se achar ou se perder uma notícia que deve ser transmitida. As instituições que facilitam, proíbem, dificultam ou inibem o processo são elementos que criam significados na narrativa e caracterizam o estilo (NAFICY, 2001).

Apesar de “*Trafficked*” não se encaixar na categoria de *accented cinema* (por ter sido escrito e dirigido por um irlandês branco e por não fazer uso de técnicas cinematográficas, discurso e idioma de outra cultura) ou em nenhuma outra teoria de cinema intercultural, a experiência de exílio de Taiwo contém similaridades estilísticas por ser uma narrativa estruturada pelas correspondências da protagonista que compartilha sua experiência no exílio.

“*Trafficked*” é um filme epistolar caracterizado pela leitura de cartas e o uso de aparelho telefônico também trouxe significado à história. Quando Taiwo recebe o

¹⁵⁶ O “sotaque” no cinema resulta do trabalho de um cineasta oriundo de uma cultura minoritária, seu modo de produção e estilo alternativo, assim como o uso de diferentes modos de representação e enunciação como: voz, tom e condições de enunciação. Para Naficy, o cinema intercultural deu origem a um novo gênero cinematográfico que possui muitas variantes e é marcado pelo impacto social. Características desse tipo de filme permitem identificar de onde o cineasta é regionalmente e socialmente (porém essa análise requer uma habilidade de percepção mais apurada do público) (NAFICY, 2001).

¹⁵⁷ Cf. original: “*Whatever form the epistle takes, whether a letter, a note scribbled on a napkin, a telephone conversation, a video, or an e-mail message, it becomes, in the words of Linda Kauffman, a ‘métonymie and a metaphoric displacement of desire’ (1986, 38) – the desire to be with an other and to reimagine an elsewhere and other times*”.

celular do capanga de Leslie, ele diz que ela não pode fazer ligações para a Mongólia, ou qualquer que seja seu país de origem. A proibição para usar o aparelho para ligar para casa ressalta a impossibilidade de conseguir sua independência e sua condição análoga à escravidão, mesmo recebendo algum dinheiro por seu trabalho. Outra cena que mostra sua situação de exploração por estar ilegalmente no país ocorre quando Taiwo diz a Leslie que não quer mais se prostituir; Leslie diz que não vai obrigá-la a trabalhar, mas faz com que ela tire o casaco e as botas no meio da rua e pede a chave do apartamento onde Taiwo está instalada, deixando a protagonista sem saída.

A exploração do corpo feminino por homens é o âmago da história que é comentada por Leslie na cena em que elas estão se drogando no banheiro; Leslie diz que elas são apenas duas mulheres exploradas e questiona quem deveria estar no controle da situação – os homens ou as mulheres. A dicotomia entre homem/mulher ecoa também entre mulher branca/mulher negra, uma vez que Taiwo e, futuramente sua irmã, serão exploradas por Leslie (KAKASI, 2011). Pode-se concluir que esse filme é mais sobre trauma, racismo, misoginia e exploração de uma mulher negra do que sobre a sobreposição de culturas.

As experiências de Taiwo em Dublin, que tem que escolher entre ser deportada ou se prostituir e, posteriormente, o ataque de McManus, legitimam o trauma como parte do cotidiano de mulheres na mesma situação de Taiwo. Como notado por Debbie Ging (2002, p. 267-268, tradução nossa), o filme não procura retratar uma experiência genérica ou universal da imigração, mas sim destacar “o trauma e a impotência vivenciados por um ser humano pensante e sensível que de repente é percebido como uma mercadoria”¹⁵⁸.

A ênfase em eventos traumáticos de imigrantes que se refugiam em Dublin também é o foco de *“The Front Line”* (2006), em que a família do protagonista é sequestrada por ladrões de banco para forçá-lo a colaborar em um assalto. Entretanto, diferentemente de *“Trafficked”*, a origem do refugiado da República do Congo aparece na primeira cena; o passado do protagonista e o trauma que vivenciou em seu país são revelados ao longo do filme. Escrito e dirigido por David Gleeson e produzido por sua esposa Nathalie Lichtenthaeler, este foi o único longa metragem ficcional que recebeu um financiamento relativamente maior do que os

¹⁵⁸ Cf. original: *“the trauma and helplessness experienced by a thinking, feeling human being who is suddenly perceived purely as a commodity”*.

outros filmes interculturais irlandeses citados. Gleeson já havia sido reconhecido por escrever e dirigir os curtas *“Feels Like Home”* (1999) e *“Hunted”* (2002) e o longa-metragem *“Cowboys and Angels”* (2003). Após *“The Front Line”* (2006), Gleeson escreveu e dirigiu *“Don’t Go”* (2018) e levou créditos como roteirista de *“Tolkien”* (2019), *“Resilient”* (2019) e *“The Grimm Legacy”* (2021) (IMDB, 2021).

Em entrevista com Felim MacDermot, Gleeson (2006) comenta os processos de escrita e as diferenças entre os roteiros de *“Cowboys and Angels”* e *“The Front Line”*. Enquanto seu primeiro longa é uma história guiada pelas personagens e expõe as dificuldades dos jovens e da comunidade homossexual para manter sua identidade na rápida transformação cultural do início dos anos 2000, o segundo é um filme de gênero, guiado pelo enredo de “um imigrante africano como personagem principal de um filme de suspense que se passa na Irlanda”¹⁵⁹ (GLEESON, 2006, tradução nossa).

Segundo o cineasta, este é um filme comercial que visou ser vendido em vários países, uma coprodução da Irlanda (que financiou 60%), a Alemanha (15%) e o Reino Unido e a Suíça (o restante, totalizando 2,5 milhões de euros). Devido ao financiamento alemão, algumas cenas do filme precisaram ser filmadas em Hamburgo, uma condição da *Hamburg Film Fund* – uma prática comum em coproduções (GLEESON, 2006).

De acordo com Gleeson (2006), a inspiração inicial para escrever o roteiro veio da experiência do cineasta enquanto morou na Alemanha e encontrou refugiados que tentavam se adaptar à nova cidade. Como Gleeson não falava alemão, se viu numa situação de dependência da esposa, que é alemã, para quase todas suas atividades sociais. Essa situação o levou a refletir o quão difícil deve ser adaptar-se a uma nova cultura, uma nova língua, sem o auxílio de ninguém e após vivenciar experiências traumáticas. Segundo o cineasta, ver todos aqueles africanos à própria sorte fez com que ele percebesse que eles ocupam a posição da “linha de frente” em uma batalha para sobreviver – pensamento que deu origem ao título do filme. A ideia do roubo ao banco ocorreu depois, pela necessidade de criar uma trama que revelasse o protagonista (GLEESON, 2006).

Quando retornou à Irlanda, o cineasta viu um imigrante africano trabalhando como segurança na porta de um banco e começou a imaginar como teria sido o

¹⁵⁹ Cf. original: *“an African immigrant as the main protagonist in a thriller set in Ireland”*.

passado daquela pessoa e o que o levou a se mudar para a Irlanda. Cativado por todas essas ideias, o diretor escreveu o roteiro no período de uma semana e passou seis semanas viajando pela África com o diretor John O'Shea. Lá, eles visitaram a República do Congo e o Quênia e conversaram com muitos refugiados que testemunharam massacres e tiveram uma experiência de vida similar à do protagonista (GLEESON, 2006).

Entretanto, Gleeson (2006) explica em entrevista para a IFTN que “*The Front Line*” é um filme diferente de todos que ele já fez e difere também de filmes sobre genocídios africanos como “*Hotel Rwanda*”, de Terry George, e “*Shooting Dogs*”, de Michael Caton:

É diferente de duas maneiras. A primeira é que esses filmes contam suas histórias do ponto de vista africano, dentro da África e dentro dos campos de refugiados. A nossa é uma história muito irlandesa contada de dentro da Irlanda. A segunda é que *The Front Line* certamente se relaciona com o genocídio africano e lida com as mesmas questões, mas trata do que veio depois, e tem um ponto de vista europeu de que sem o genocídio não haveria refugiados na Europa (GLEESON, 2006, tradução nossa)¹⁶⁰.

Assim como “*Trafficked*”, “*The Front Line*” possui um ponto de vista europeu e a história se passa em Dublin: a trama envolve acontecimentos na vida de Joe Yumba (Eriq Ebouaney) a partir do momento que ele consegue asilo; não se sabe como e há quanto tempo ele chegou ao país. Na primeira cena, o inspetor de imigração Harbison (Gerard McSorley) lê sua ficha e introduz a história: “Joe Yumba. Nativo da República Democrática do Congo. Pediu asilo político por medo de perseguição de facções rebeldes guerreiras. Atualmente vive em um albergue”¹⁶¹ (*THE FRONT LINE*, 2006, 1 seg., tradução nossa).

Joe consegue o *status* de asilado, recebe seu documento de identidade e lhe é permitido trabalhar no país. Após essa cena, o centro de Dublin é filmado de cima, enquanto uma música de suspense se estende até a próxima cena: Joe dormindo em um quarto de albergue da *Direct Provision* com outros imigrantes.

Ao filmar o personagem dormindo, a música de suspense eleva sua tensão, há distorções sonoras e se pode ver imagens do primeiro pesadelo de Joe: uma

¹⁶⁰ Cf. original: “*It’s different in two ways. The first is that those films tell their stories from the African point of view, within Africa and within the refugee camps. Ours is very much an Irish story told within Ireland. The second is that The Font Line certainly relates to the African genocide and deals with the same issues, but this is the aftermath, and a European point of view, where without the genocide there would be no refugees in Europe*”.

¹⁶¹ Cf. original: “*Joe Yumba. Native of the Democratic Republic of Congo. Applied for political asylum citing fear of persecution from warring rebel factions. Currently leaving in a hostel*”.

cadeira com arames farpados, desenhos queimando em uma parede e sua mão ensanguentada pegando um facão no chão. Ele acorda abruptamente, senta-se na cama e é possível ver muitas cicatrizes em suas costas e braços. Levantando-se, ele vê um homem tendo um pesadelo e chorando, Joe tem a intenção de tocar a cabeça do homem em um gesto de empatia, mas desiste e vai lavar o rosto. Enquanto ele se olha no espelho, ouve-se a voz do inspetor Harbison sussurrando: “esse pedaço de plástico diz que você tem permissão para permanecer neste país no qual você está sujeito às leis do Estado e da União Europeia, como o resto de nós”¹⁶² (*THE FRONT LINE*, 2006, 4 min., tradução nossa).

As palavras de Harbison, ecoando dentro da cabeça de Joe, revelam do que o personagem está se lembrando no momento. Após esse segmento de cenas introdutórias há um corte seco e vídeos curtos, que noticiaram a guerra civil em Brazzaville na República do Congo, aparecem em meio ao título, escrito com letras maiúsculas em vermelho, e os créditos iniciais. A montagem de vídeos mostra homens armados, pessoas mortas no chão, multidões em êxodo com trouxas na cabeça, embarcações lotadas, cercas separando as pessoas, crianças chorando, pessoas negras em albergues e, posteriormente, entrando em aviões e sendo deportadas.

Essa montagem de caráter documental aproxima o público da brutalidade vivida pelos refugiados e, segundo Gleeson (2006), são importantes por exporem a guerra, principalmente para o público irlandês, que em sua maioria não tem conhecimento da razão de existirem tantos refugiados por toda a Europa. A Anistia Internacional revela que:

Na Irlanda, nem a corrente política dominante nem os grupos que se opõem abertamente aos requerentes de asilo exibem um discurso de conhecimento dos acontecimentos ou condições nestes países. Em vez disso, o discurso centra-se em critérios econômicos de 'custos' e 'benefícios' (LOYAL; STAUTON, 2000, p. 37 apud VILLAR-ARGÁIZ, 2014, p. 475, tradução nossa)¹⁶³.

Os que se opõem aos refugiados os veem apenas como custos para o governo ou como “ladrões de empregos”. O preconceito e a desconfiança em

¹⁶² Cf. original: “*that piece of plastic means you have leave to stay in this country where you are bound by the laws of the state and the governing laws of the European Union, just like the rest of us*”.

¹⁶³ Cf. original: “*In Ireland, neither the political mainstream nor the groups who openly oppose asylum seekers, display a discourse that is informed by knowledge of events or conditions in these countries. Instead, the discourse centres on economic criteria of 'costs' and 'benefits'*”.

relação aos refugiados são trabalhados em “*The Front Line*” através do suspense, gênero que cria uma expectativa ansiosa no desenvolvimento e provoca incertezas quanto ao desfecho da história. As questões – Quem é Joe? Que participação ele teve na guerra? Ele conhece Erasmus? – só são reveladas no final, quando Kala (Fatou N'Diaye) e Erasmus (Hakeem Kae-Kazim) são interrogados. Durante o filme, não se sabe quem Joe realmente é e o que acontecerá ao protagonista e sua suposta família, o que gera uma tensão que é exacerbada pela trilha musical e pelo silêncio de Joe, Kala e Daniel (Brian Eli Ssebunya).

Por ser um filme comercial de suspense, em “*The Front Line*” a música é abundante e contém, inclusive, canções de origem africana. No gênero suspense a musicalidade se torna ainda mais importante por ser um forte elemento dramático que atribui significados ao enredo. De acordo com Bernardo Marquez Alves (2012):

No cinema imagens e sons não existem por si sós, o que há é uma articulação audiovisual. Despertar no espectador um ‘ponto de escuta’ é também aumentar a complexidade de seu ‘ponto de vista’ [...] entender o potencial narrativo que os elementos sonoros podem proporcionar para um filme é também um dever do realizador cinematográfico (ALVES, 2012, p. 95).

O potencial narrativo da música de suspense e dos efeitos sonoros próprios do gênero fazem com que o público se envolva ainda mais nos acontecimentos, aumentando a tensão, transformando o ponto de vista através do “ponto de escuta”, ou funcionando como premonição que algo ruim acontecerá em cenas futuras.

O suspense em relação ao caráter do protagonista é intensificado pelo seu silêncio e pelo mistério construído no reencontro com Kala e Daniel, em que se nota que eles não são esposa e filho de Joe. Além disso, o assalto ao banco e a imprevisibilidade no comportamento do líder da gangue, o psicopata Eddie Gilroy (James Frain), tornaram esse enredo de suspense criminal imprevisível, prendendo a atenção do público, o que lhe rendeu o prêmio de melhor filme no festival internacional de *Salerno Shadowline Film Festival* e mais seis indicações (IMDB, 2006).

Assim como em “*Trafficked*”, o mundo do crime organizado de Dublin é retratado em cenas escuras, fazendo uso de sombras no rosto das personagens e nos ambientes em que as duas gangues ocupam (grupo de Erasmus e grupo de Eddie). Outra similaridade entre os filmes se dá pelo uso de imagens aéreas e panorâmicas do centro da cidade entre segmentos de cena, onde Dublin é retratada

em suas partes mais populosas para exacerbar o contexto da globalização. Nesse tipo de edição, em alguns momentos, imagens do trânsito e de pessoas circulando aparecem em *slow motion* ou são aceleradas para sugerir a passagem do tempo.

Embora ambos os filmes lidem com refugiados negros buscando uma vida melhor em Dublin, um dos assuntos em “*The Front Line*” (ausente em “*Trafficked*”) é a presença de experiências passadas representadas no estresse pós-traumático de Joe, Kala e no comportamento de Daniel. Segundo Cathy Caruth (2000, p.111), de forma genérica, o trauma psíquico pode ser definido como uma “resposta a um evento ou eventos violentos e inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos”. O filme é permeado por pesadelos, memórias e a insegurança do menino, que fala sobre seu medo quando pede para Joe rezar com ele:

Joe: – Você reza pra quê?

Daniel: – Para que os homens maus não nos achem. Tem homens maus nesse país?

Joe: – Tem, tem sim.

Daniel: – Eles virão atrás de nós?

Joe: – Não, eu não vou deixar (*THE FRONT LINE*, 2006, 14 min., tradução nossa)¹⁶⁴.

Joe promete que sempre estará junto com o menino que aparenta estar constantemente com medo e traumatizado. Esse diálogo entre Joe e Daniel se repete na trilha sonora quando Daniel é levado, ecoando os pensamentos de Joe, assim como as ameaças de tortura ao menino por Eddie.

Em “*Trauma and Cinema*”, E. Ann Kaplan e Ban Wang (2004) afirmam que a representação do trauma no cinema é explorada de diferentes maneiras em cada gênero (comum em guerra, horror, melodrama e documentário) e possui abordagens distintas relacionadas ao contexto de produção e implicações políticas e sociais. Tratando-se da sétima arte, teóricos do Estudo do Trauma não propõem encaixar filmes que abrangem o assunto em uma categoria como “filmes de trauma”, criando assim um subgênero ou rubrica, mas sim em definir o termo, analisar forma e

¹⁶⁴ Cf. original: “Joe: – *What do you pray for?*”

Daniel: – *I pray that the bad men won't find us. Are there bad men in this country?*

Joe: – *Yes, there are.*

Daniel: – *Are they coming for us?*

Joe: – *No, I won't let them”.*

conteúdo, a fim de especular o impacto que esses filmes produzem no público (KAPLAN; WANG, 2004).

Independentemente do gênero, Kaplan e Wang (2004) argumentam que ao introduzir o trauma no tema e nas técnicas cinematográficas de um filme, o público pode se deparar com quatro tipos de enredo: os que trabalham a cura do trauma, comum em melodramas de estilo hollywoodiano (fato que vai contra a realidade); os que expõem a condição de ter sido sofridamente traumatizado, produzidos para chocar o público, que podem ter um efeito negativo se o impacto de cenas chocantes fizerem o espectador “fugir” das imagens e não aprender com elas; os que colocam a audiência na posição de *voyeur*, o que se torna perigoso porque explora as vítimas e secretamente oferece um tipo de prazer subversivo; e, os que projetam no público a posição de testemunha e têm o poder de transformar os espectadores, construindo identificações empáticas (KAPLAN; WANG, 2004).

Ainda segundo os autores, esse último tipo é sem dúvida o mais politicamente útil, pois sem representar um sofrimento excessivo permite que a audiência penetre na experiência da vítima. Nas palavras de Kapan e Wang (2004), o ideal em um filme sobre trauma é fazer com que o espectador esteja lá emocionalmente e seja profundamente tocado, “mas que também mantenha uma distância cognitiva e consciência negada à vítima pelo processo traumático”¹⁶⁵ (KAPLAN; WANG, 2004, p. 10, tradução nossa). Dessa forma, a catástrofe (trauma), a vítima (personagem) e a testemunha (espectador) formam uma estrutura triangular, que pode promover entendimento e compaixão num nível intercultural (KAPLAN; WANG, 2004).

A preocupação com o que representar ou não em temas que envolvem traumas causados por guerras modernas reais acarreta objeções, principalmente em filmes interculturais que se remetem a narrativas de traumas coletivos. Ao representar as experiências da realidade periférica de um membro de uma comunidade marginalizada, o filme não dramatiza a violência, colocando o público na posição de testemunha e, assim, o conectando emocionalmente sem usar a guerra ou o trauma como espetáculo. Sendo assim, supõe-se que por questões éticas, a violência extrema não é mostrada de forma explícita, nem nos acontecimentos na República do Congo e nem na cena de tortura em Dublin.

¹⁶⁵ Cf. original: “*but also to keep a cognitive distance and awareness denied to the victim by the traumatic process*”.

Embora em “*The Front Line*” o momento do trauma causado pela guerra esteja no passado, ele reaparece nos constantes pesadelos e lembranças de Joe; a cada sonho mais imagens da experiência da personagem na guerra são reveladas. Na primeira noite de Kala e Daniel na casa de Joe, vemos o segundo pesadelo do protagonista, que é interrompido pelos gritos de Kala (que também estava tendo um pesadelo). Os berros de Kala misturam-se aos gritos de horror do sonho de Joe, construindo uma rima sonora. Acredita-se que os pesadelos das duas personagens podem ser lidos como “uma ferida” na memória coletiva.

De acordo com Caruth (2000, p. 111), o trauma causa efeitos no psiquismo após sua ocorrência, podendo englobar, não apenas pesadelos, mas também um “distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção” (CARUTH, 2000, p. 111). Esse distúrbio na memória pode fazer com que a pessoa esqueça o acontecimento, mas também pode levar o indivíduo a reviver a situação traumática com intensidade quando exposto a gatilhos emocionais. Quando Joe resgata Daniel no cativeiro, os ferimentos que ele acha no corpo do menino e o sangue funcionam como um gatilho emocional, que faz o protagonista reviver o trauma em *flashback*. Para representar esse gatilho emocional cinematicamente, há *close-ups* nas feridas e o sangue do menino; então Joe abraça Daniel. Com um *zoom* no olho direito de Joe, o público pode ver imagens de labaredas de fogo em sua íris e ouvir gritos de pessoas sendo chacinadas, indicando que o personagem está se lembrando do massacre.

É importante ressaltar que essa cena do gatilho emocional está inserida no meio do interrogatório de Erasmus, quando ele revela como conheceu Joe: “Joe mal estava vivo, amarrado a uma cadeira. Ele os assistiu caçando e esquartejando todos [...] e eles fizeram Joe ver tudo”¹⁶⁶ (*THE FRONT LINE*, 2006, 1h09min., tradução nossa).

Essa narração complementa as imagens dos pesadelos e *flashbacks* da personagem. Erasmus revela que Joe era o padre do vilarejo; eles o salvaram, porém Joe enlouqueceu e assassinou todos da tribo Hema que ainda estavam no local. Joe deixou de acreditar em Deus e, nas palavras de Erasmus, ele morreu naquele dia e se tornou um fantasma. Após o *close-up* extremo no olho de Joe, as câmeras focam nas sombras de Joe e Daniel na parede, Joe pede para Daniel

¹⁶⁶ Cf. original: “Joe was barely alive, tidied to a chair. He watched as they hunted down and set about butchering them all [...] and they made Joe watch it all”.

fechar os olhos e ouvir música nos fones de ouvido. Quando ele saca sua faca e vai atacar os homens que machucaram Daniel, pode-se esperar que a quadrilha seja assassinada por Joe, por ele ter sido descrito por Erasmus como um assassino descontrolado e frio. Contudo, curiosamente, a polícia encontra os bandidos vivos e imobilizados, sugerindo a transformação da personagem. O fato de Joe não matar os membros da quadrilha como esperado e ir para a igreja no fim do filme mostra uma mudança no seu comportamento.

Em *“The Front Line”*, a representação do trauma psíquico ocorre de forma verbal, por meio das histórias contadas por Kala e Erasmus, e não verbal, através das imagens dos pesadelos, *flashbacks* e cicatrizes nas costas de Joe, no pescoço de Kala e no rosto de Erasmus. Segundo N. Hodgkin e A. Thakkar (2017, p. 16, tradução nossa) em *Scars and Wounds: film and legacies of trauma*, “cicatrizes evocam temporalidades diferentes: o passado (o ferimento) e o presente (a cicatriz sempre presente) e o futuro, se estas foram cicatrizes para a vida inteira”¹⁶⁷. Assim, as cicatrizes narram eventos e podem representar ligações entre história e sociedades dos dias atuais. Acredita-se que, no filme, as cicatrizes podem ser lidas como marcas identitárias (legado do trauma) e como “memória coletiva” da guerra.

A cicatriz de Kala é analisada por Eddie. Quando ela está no cativeiro, ele pergunta o que fizeram com ela, mas a mulher permanece em silêncio. Kala conta como conseguiu sua cicatriz quando é interrogada, porém ela usa sua língua materna e não há tradução, o que pode sinalizar a vontade do diretor em não se apropriar da experiência traumática através da língua inglesa, e sim através das imagens do corpo como narrativa de memória e identidade (VILLAR-ARGÁIZ, 2014). Por outro lado, segundo Villar-Argáiz (2014, p. 478, tradução nossa), “a imagem da cicatriz também pode ser entendida como sinal de empoderamento que indica não somente a dor, mas também a sobrevivência da vítima”¹⁶⁸.

Enquanto para Joe, Kala e Daniel o fato de serem os únicos sobreviventes do vilarejo potencializa o trauma, para Erasmus, o fato de ter sobrevivido à guerra o empodera. A fala icônica de Erasmus para Joe: “nós somos a nova Europa, meu amigo. Ninguém pode nos tocar. O que se pode fazer com um povo que já esteve no

¹⁶⁷ Cf. original: “Scars evoke different temporalities: the past (the wound) and the present (the ever-present scar) but the future only inasmuch as these may indeed be scars for life”.

¹⁶⁸ Cf. original: “the image of the scar can also be understood as a sign of empowerment that indicates not only pain but also survival of the scarred victim”.

inferno?”¹⁶⁹ (*THE FRONT LINE*, 2006, 57 min., tradução nossa), coloca a personagem em um nível racial superior, como um povo mais resistente. Essa fala da personagem se contrapõe ao racismo dos irlandeses que aparece de forma explícita em dois momentos: nas palavras do faxineiro do banco quando Joe começa a trabalhar no banco, “Preto bastardo!”¹⁷⁰ (*THE FRONT LINE*, 2006, 8 min., tradução nossa) e nas falas do rapaz que ataca Joe quando ele persegue membros da quadrilha pelo centro da cidade para resgatar Kala e Daniel.

Embora o racismo seja trabalhado em um nível dialógico, o diretor sugere uma conexão entre Joe, Eddie e Harbison em um nível de focalização interna. Villar-Argáiz (2014) explorou a alternância da focalização interna das três personagens num segmento de cenas encapsuladas durante uma das lembranças da experiência traumática do protagonista. Enquanto Joe tem o *flashback*, há o ponto de vista de Eddie, que está bebendo e usando drogas, e o de Harbison, pesquisando sobre a guerra civil na República do Congo no computador. De acordo com a autora:

Essa mudança de perspectiva pode indicar que as trocas interculturais são inevitáveis no contexto sócio-histórico definido no filme. Em outras palavras, neste estágio do filme, as experiências de vida de Joe estão irremediavelmente misturadas com as de Eddie e Harbison e, portanto, sua história de vida não pode ser entendida isoladamente (VILLAR-ARGÁIZ, 2014, p. 477, tradução nossa)¹⁷¹.

Em entrevista, o diretor explica que o subenredo sobre Harbison, que perdeu um filho pequeno atropelado, foi incluído no filme para aprofundar a personagem secundária. Gleeson (2006) argumenta que era essencial que existisse um elo entre Harbison e Joe, pois para ele as duas personagens precisavam ter algo em comum. Na cena em que eles conversam na igreja, Joe, pela primeira vez, rompe seu silêncio e fala sobre a guerra. Então, Harbison diz que não conhece os horrores que ele vivenciou, mas que conhece o sentimento de perda e estende sua mão branca, que ocupa toda a tela.

A imagem da mão de Harbison estendida para Joe simboliza a empatia, ou amizade, entre as duas culturas. O fato de Joe ser padre é bastante relevante no

¹⁶⁹ Cf. original: “*We are the new Europe, my friend. No one can touch us. What can you do to a people who have already been to hell?*”.

¹⁷⁰ Cf. original: “*Black bastard!*”.

¹⁷¹ Cf. original: “*Such a shift of perspective might indicate that intercultural exchanges are inevitable in the socio-historical context set in the film. In other words, at this stage in the film, Joe’s life experiences are irremediably intermingled with Eddie’s and Harbison’s and thus their life story cannot be understood in isolation.*”.

contexto irlandês (pelo fato da República da Irlanda ser majoritariamente católica), na desconstrução da desconfiança e na desconstrução do mistério em torno da personagem. No entanto, Joe sucumbe antes de apertar a mão de Harbison. Quando sua morte é sugerida pelo som contínuo do monitor cardíaco dentro da ambulância, pode-se ouvir uma música instrumental de orquestra, que se estende até o momento em que Joe aparece vestido de padre regendo um coral de crianças em sua igreja. Ao abaixar os braços para começar a reger, a música clássica é interrompida por uma canção africana. Acredita-se que essa edição musical, que sobrepõe a canção africana à europeia, sugere a introdução de outra cultura, ou a inserção dos africanos (católicos) na Irlanda.

O elo entre irlandeses e imigrantes é construído pelo enredo e por técnicas cinematográficas, como a metáfora musical citada acima e pela mescla de focalizações internas observadas por Villar-Argáiz (2014). As trocas interculturais do contexto sócio-histórico são tão inevitáveis quanto a representação do trauma causado pela guerra. Em sua categoria analítica, o estresse pós-traumático é usado como chave interpretativa do entendimento da crise de refugiados ao redor do globo. Assim, o filme procura mostrar as feridas na memória e na identidade e, nas palavras de Villar-Argáiz, contrapor-se à “indiferença observada nos discursos políticos em respeito às experiências de vida de refugiados e requerentes de asilo”¹⁷² (VILLAR-ARGÁIZ, 2014, p. 475, tradução nossa).

Representações fílmicas comerciais que exploram o evento traumático original e, posteriormente, seu legado, esquivando-se de modos de representação convencionais, esbarram na questão da recepção: “Para quem esses filmes são feitos?”. É necessário haver um equilíbrio entre as pressões do *marketing* e o desejo de mostrar o propósito social de falar pelas vítimas, de expor os causadores e revelar crimes. Contudo, de acordo com Hodgins e Thakkar (2017, p. 3), qualquer tentativa de ir além do espetáculo requer um esforço por parte do público para se engajar no contexto com sensibilidade.

Por excluir cenas de violência extrema, nota-se que o propósito da representação do trauma no filme não é o de chocar o público, nem se apropriar da experiência do “outro” sob uma perspectiva europeia privilegiada e unicamente comercial. Assuntos como, o tráfico humano e a crise de refugiados, envolvem

¹⁷² Cf. original: “*indifference observed in political discourses with respect to the life experiences of refugees and asylum seekers*”.

eventos traumáticos que permeiam a história moderna e o momento atual da Irlanda. Nesse prisma, a representação do trauma está associada a temas interculturais e esses assuntos não devem ser evitados por receio de se usar ferramentas muito ocidentais ou, no caso de *“Trafficked”* e *“The Front Line”*, uma visão eurocêntrica.

Todavia, segundo Debbie Ging (2002), um *“accented cinema”* escrito e produzido dentro da Irlanda pelo próprio imigrante, utilizando técnicas cinematográficas de sua própria cultura e, principalmente, fazendo uso majoritário de sua língua materna, só é visto em um futuro distante. Kakasi (2011) comenta que embora estrangeiros apareçam cada vez mais como personagens e atores, ainda há escassez na emergência de produção, direção e escrita de roteiros interculturais de autoria dos imigrantes. Quando isso acontecer será possível estabelecer um diálogo relacional entre manifestações majoritárias e minoritárias e, dessa forma, construir uma abordagem de análise de discurso polifônico, entrelaçando vozes e combatendo representações hegemônicas (GING, 2002; KAKASI, 2011).

Consequentemente, Ging (2002) argumenta que a falta de participação das culturas envolvidas na produção levou todos os filmes irlandeses com essa temática intercultural a serem criticados pela falta de autenticidade e pelo domínio da visão eurocêntrica. Contudo, *“Trafficked”* é apontado pela autora como um ótimo exemplo de como mensagens poderosas sobre racismo e globalização podem ser endereçadas em um filme que não é explicitamente sobre outra etnia, conflitos culturais ou questões de coexistência:

O'Connor reconhece os limites de como essa história pode ser contada e sabiamente confina sua crítica social às estruturas de poder misóginas e racistas dentro do submundo do crime irlandês, que permitem que o tráfico humano e a prostituição prosperem ao invés de tentar (demasiadamente) interpretar a cultura de seu protagonista ou experiências (GING, 2002, p. 267, tradução nossa)¹⁷³.

Dessa forma, a significância de *“Trafficked”* não está atrelada à sobreposição ou participação de outras culturas, mas sim ao fato de mostrar o desejo de se comentar estruturas preconceituosas e criminosas que criam a demanda pelo tráfico de mulheres.

¹⁷³ Cf. original: *“O’Connor recognizes the limits of how this story can be told and wisely confines his social critique to the misogynist and racist power structures within the Irish criminal underworld which allow human trafficking and prostitution to thrive rather than attempting to (over)interpret his protagonist’s culture or experiences”*.

Como observado por Kakasi (2011), representar essas mudanças sociais na Irlanda não revela apenas uma nova vertente temática, “também revela o desejo de abordar questões de racismo e antirracismo, multi-/inter-/trans-culturalismo, inclusão e exclusão que essa transformação acarretou”¹⁷⁴ (KAKASI, 2011, p. 47-48, tradução nossa).

Por enquanto, na filmografia irlandesa, a inclusão dessas novas vozes representa o “outro” como pessoas que lutam contra as adversidades de um mundo globalizado, vítimas das circunstâncias, ou raramente, celebra o otimismo da integração (como em *“Once”*).

Pode-se concluir que representar a integração ou marginalização do “outro”, migrante econômico ou refugiado, como pertencente à nova identidade irlandesa multicultural, coloca o cinema como veículo de inclusão, principalmente quando adota o ponto de vista do imigrante. Com essa função social, *“Trafficked”*, sem financiamento algum à princípio, e *“The Front Line”*, um filme comercial transnacional que mais conseguiu financiamento (entre os filmes irlandeses com temática intercultural citados nesse capítulo), funcionam como uma resposta a acontecimentos inseparáveis das sociedades globalizadas; eles nos permitem interpretar as interfaces entre local e global, trazendo conhecimento, empatia e solidariedade em relação a grupos minoritários vulneráveis.

¹⁷⁴ Cf. original: “It also reveals their wish to address issues of racism and antiracism, multi-/inter-/trans-culturalism, inclusion and exclusion that this transformation has entailed”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mencionado na introdução, durante meu mestrado dei início à pesquisa sobre expressões artísticas que tem como tema a exclusão social, onde explorei as adaptações do romance *“The Butcher Boy”* para o palco e para a tela. Em minha dissertação, dediquei um capítulo à transposição do filme homônimo de Neil Jordan, que despertou meu interesse em conhecer o cinema contemporâneo irlandês e continuar o estudo sobre representações da exclusão social em filmes em um doutorado. Entretanto, à princípio, questionei se meu conhecimento na área seria o suficiente para redigir um texto autêntico, com profundidade e relevância. Questionei também se a escolha de examinar filmes ao invés de romances, peças, contos, poemas ou obras autobiográficas, seria de fato a melhor opção.

Nos anos que compreenderam minha formação, notei que os Estudos Fílmicos não eram muito desenvolvidos nas Letras e que uma importância maior deveria ser atribuída a uma das expressões artísticas mais importantes de nossa época. Os cursos realizados durante meu mestrado levaram a compreender que Estudos Fílmicos e de Adaptação, sob o prisma dos Estudos Literários são áreas relativamente novas se comparadas a produções textuais e teatrais. No entanto, apesar das incertezas em relação à capacidade de aprofundar a análise da narrativa audiovisual, fui incentivada por minha orientadora a seguir e tive apoio de outros professores e colegas da pós-graduação (citados nas homenagens dessa tese) que compartilharam sua experiência na área de cinema.

Sendo assim, nos primeiros anos do doutorado, cursei duas disciplinas sobre cinema irlandês contemporâneo que expandiram minha visão sobre análise fílmica; elas trouxeram o conhecimento de que a exclusão social e a marginalidade são assuntos recorrentes na filmografia irlandesa e que este seria de fato um tema relevante a ser explorado. Posteriormente, por meio do Programa de Mobilidade Internacional da Associação de Cooperação Acadêmica da Universidade de São Paulo, participei de um intercâmbio acadêmico para a Irlanda no mês de fevereiro de 2020, onde cursei algumas aulas da disciplina *Irish Film Studies*, oferecida pela Prof^a Dr^a Ruth Barton, no curso de pós-graduação de *Trinity College Dublin*. Enquanto cursava a disciplina, tive a oportunidade de realizar dois colóquios com a Prof^a Barton em que conversamos sobre o andamento da minha tese e pude tirar dúvidas em relação à pesquisa. Todas essas experiências possibilitaram o desenvolvimento

de minha compreensão na área e a aquisição de um acervo bibliográfico e fílmico inédito no Brasil.

Destaca-se da bibliografia consultada durante a pesquisa, “*The New Guide to Film Studies*” de John Nicholl (2001), que contém um curso prático que ensina como se “ler” um filme e oferece exercícios para a prática de análise. Esse livro foi escolhido, não apenas pelo fato de o autor ser irlandês e pelos quatro filmes usados nas exemplificações do guia serem clássicos da filmografia irlandesa, mas por sua didática minuciosa. A metodologia de Nicholl (2001) vai além de ensinar a observar os códigos e signos cinematográficos e a interpretá-los de forma significativa, pois esta considera aspectos como, o cenário social e o contexto cultural, elementos chave para a criação da “realidade” e como ela é “desenhada” no *mise en scène*.

Inicialmente, acreditei que aprender a examinar a linguagem cinematográfica como movimentos de câmera, recursos de edição, ângulos de filmagem, somados ao uso de luzes e sombras, trilhas sonoras e silêncios, gestos corporais e figurinos, só poderia ser feito em um nível teórico observacional. Por sermos “leitores” e não produtores, restava-nos explorar os filmes enquanto produtos, adquirindo experiência de análise por meio da prática ou através de cursos e guias paradigmáticos como o de Nicholl. Contudo, durante meu intercâmbio em *Trinity College Dublin*, tive o conhecimento de estratégias de ensino que buscam cooperação com cineastas, visitas a *sets* de filmagem e interações entre alunos e técnicos da indústria fílmica. Segundo Barton, mesmo para explorar o cinema em um nível teórico, entender processos da criação da linguagem audiovisual na prática facilita e acelera a experiência, que torna discentes da pós-graduação mais capacitados “leitores” de filmes.

Embora os Estudos Fílmicos nas universidades da Irlanda também sejam recentes, esse intercâmbio cultural acadêmico mostrou uma abordagem mais preocupada com o ensino e a capacitação de seus alunos e possíveis futuros críticos de cinema. Por ter interesse pela docência, o conhecimento dessa prática diferenciada gerou interesse em, futuramente, explorar estratégias de ensino e aprendizagem de análise fílmica, assim como pesquisar ainda mais a respeito do caráter interdisciplinar dos Estudos Fílmicos.

Uma questão por nós observada se deu em relação à descoberta de teorias sobre o cinema de outras áreas das humanidades, e como estas se fizeram complementares e essenciais nas análises. Podemos afirmar que a experiência mais

marcante e enriquecedora dessa pesquisa foi conhecer as diferentes visões da Filosofia, Sociologia, Geografia, Arquitetura e Urbanismo e como elas direcionam seu olhar sobre a análise fílmica, seja enquanto “espaço-tempo”, “texto social”, ou reconhecendo cidades e identidades através de representações. Compreender que algumas dessas teorias encaixaram-se naturalmente na análise da narrativa audiovisual revelou o potencial da interdisciplinaridade na prática.

Em relação aos oito filmes que foram selecionados, destaca-se a problematização da identidade descentrada na contemporaneidade, seja de irlandeses ou de imigrantes. Sua relação com a transformação e fragmentação do território pode ser percebida, em diferentes escalas, em todas as narrativas que possuem Dublin como cidade cinematográfica. Seis dos oito filmes que compõem a análise se passam na capital, retratam espaços urbanos históricos e não-espaços, desaparecimento e construção de subjetividades; representam antigos e novos habitantes que encaram problemas pessoais e/ou típicos de cidades globalizadas.

Em “*I used to live here*”, “*Adam and Paul*” e “*Glassland*”, Dublin é representada de forma rizomática, em regiões como Tallaght e Ballymun, ou nas ruas que aparecem no espelho retrovisor do carro de John e no flipperama (não-espaço) que ele frequenta. Essa fragmentação do espaço contrapõe-se à representação das ruas superpopulosas do antigo centro da cidade em “*Patrick’s Day*”, “*Trafficked*” e “*The Front Line*”, onde os espaços históricos se misturam à arquitetura dos não espaços. Contudo, o processo de globalização se faz visível em alguns detalhes mesmo em “*Sanctuary*”, filmado em Galway, e em “*Garage*”, que se passa em um vilarejo na zona rural. Em Galway, o cinema multiplex e o *shopping* são dois não lugares importantes que ilustram o desenvolvimento da cidade. Já no vilarejo na zona rural, a garagem onde Josie mora será demolida para a construção de apartamentos.

No período que esse estudo abrange, 2003-2018, filmes que têm a Irlanda rural como cenário se tornaram menos frequentes, pois esses locais estavam mais distantes do crescimento acelerado das cidades, do processo de “reterritorialização” e da insurgência de novas subjetividades. Entretanto, o único filme aqui examinado que se passa no interior, “*Garage*”, conseguiu representar a cultura dos cidadãos do vilarejo com um olhar endógeno, desmistificando a Irlanda rural como lugar utópico ou romantizado – um lugar-comum dos filmes feitos na Irlanda no século XX com financiamento norte-americano.

Embora filmes comerciais românticos sobre uma Irlanda idílica como “*P. S. I Love You*” e “*Leap Year*” ainda façam sucesso e continuem o legado da tradição, filmes como “*Garage*” e “*Pilgrim Hill*” deram início a representações mais realistas do drama rural; ambos retratam o isolamento físico e emocional de seus protagonistas; expõem o lado sombrio e a monotonia desse ambiente e, dessa forma, trazem uma nova perspectiva ao imaginário desse local.

Mesmo destoando do cenário dos outros filmes examinados, a escolha de selecionar ou não “*Garage*” para o estudo nunca foi por nós questionada, visto que eger filmes que têm como assunto principal a exclusão social ou a marginalidade fez parte do nosso recorte temático. Ainda fez parte de nosso recorte procurar escolher filmes dentro dessas temáticas que expõem assuntos menos representados nas telas ou que adotaram uma perspectiva diferente. Em especial, “*Rosie*” e “*Michael Inside*”, tiveram um grande potencial para serem incluídos, pois se encaixam perfeitamente no perfil da pesquisa. “*Rosie*” (2018), de Roddy Doyle, foi criado com o intuito de conscientizar as pessoas sobre a situação de rua de milhares de adultos e crianças no país, trazendo à luz a crise residencial gerada pelo crescimento acelerado de Dublin. Nesse drama ficcional, Rosie, seu marido e quatro filhos não têm condições de arcar com os exorbitantes valores de aluguel de um imóvel e passam a maior parte do tempo dentro do próprio carro. Eles conseguem ajuda do governo para pernoitar em hotéis e albergues até encontrarem uma casa, porém, em uma noite específica, devido a um show da Lady Gaga, que atraiu milhares de pessoas para Dublin, Rosie não consegue encontrar nenhum quarto disponível na cidade e eles acabam tendo que dormir dentro do carro. Além de não terem casa, uma das filhas da protagonista passa a sofrer *bullying* na escola devido a situação de miséria que a família enfrenta.

A crise residencial no país é um assunto muito atual e relevante, mas até o momento da seleção do corpus, este era o único filme conhecido por nós que abordava diretamente essa questão. O mesmo problema ocorreu em relação ao filme “*Michael Inside*” (2017), dirigido por Frank Berry, uma ficção realista que retrata a situação de um adolescente que é preso por guardar drogas para um amigo em sua casa. A história apresenta o problema da violência, intimidação e *bullying* entre os presos e como as situações que Michael vivencia na prisão o afetam. O filme também mostra a exclusão social sofrida pelo protagonista quando ele sai da prisão e como o *status* de ex-presidiário transforma sua identidade.

A situação prisional foi um tema comum na filmografia irlandesa no século XX, porém estava associada às guerras civis ou aos comandos paramilitares que aprisionavam seus inimigos, desertores e informantes. *“Michael Inside”* mostra uma perspectiva atual do tema prisional, visto que este está atrelado ao encarceramento por tráfico de drogas – uma questão que assola o país atualmente (como discutido no primeiro capítulo, mais de setenta por cento das detenções no país estão relacionadas ao tráfico). A ideia de explorar em um capítulo essa nova perspectiva do assunto e comentar a respeito da exclusão social que os presidiários enfrentam ao sair da prisão nos foi bastante contundente, porém este foi o único filme que encontramos que abordava essa questão.

Outro fato interessante sobre *“Michael Inside”* é sua intertextualidade com o filme *“I used to live here”*, também produzido e dirigido por Frank Berry; ambos os filmes compartilham o mesmo espaço, Tallaght, e retratam dinâmicas sociais entre jovens sem perspectiva de vida que estão envolvidos com o consumo e tráfico de drogas. Em *“Michael Inside”*, o ator Dafhyd Flinn, que interpreta o protagonista, é o mesmo que atua como Dylan em *“I used to live here”* e as personagens possuem personalidades semelhantes. Além disso, alguns dias antes de ser preso, Michael passa pelo mesmo viaduto onde Joe se matou e Amy e Dylan flertam com a ideia de suicídio. Nesta cena, Michael está posicionado de costas observando o fluxo da rodovia com os dedos entrelaçados nas grades de proteção, e essa imagem ecoa aquela de *“I used to live here”*, pois é bastante semelhante a que aparece no início e no final do filme; ela sugere, para o público que assistiu *“I used to live here”* que a ideia de tirar a própria vida é uma possibilidade para Michael.

O interesse de Frank Berry e Roddy Doyle em retratar indivíduos socialmente excluídos e vulneráveis é uma característica marcante na obra de ambos. No entanto, optamos por retirar *“Michael Inside”* e *“Rosie”* do corpus por não possuírem outros filmes semelhantes para compor capítulos com os assuntos delimitados. Contudo, ambos os filmes chamaram a atenção pela vontade dos diretores de dar uma voz cinematográfica às comunidades menos favorecidas, o que é um fenômeno crescente nas produções fílmicas de escritores e diretores dos filmes examinados nesse estudo, como, Leonard Abrahamson, Gerard Barrett, Len Collin, Terry MacMahon, Ciaran O’Connor e David Gleeson, entre outros.

A opção de selecionar para os capítulos dinâmicas sociais atuais de exclusão que são menos representadas nas telas, ou que assumiram novas perspectivas,

deixou de lado assuntos como a representação da homossexualidade, que é explorada por muitos críticos em livros e artigos. Em especial, em *“Irish Queer Cinema”* (2018), Allison MacLeod faz um mapeamento de como essa temática se desenvolveu durante as três ondas do cinema contemporâneo irlandês. Enquanto filmes da primeira onda associavam aos *gays* uma identidade problemática e altamente estigmatizada como *“Breakfast on Pluto”*, os filmes pós-Tigre Celta tendem a associá-los a discursos cosmopolitas e neoliberais.

A legalização do casamento homoafetivo no *referendum* de 2015, ligada à globalização da Irlanda, trouxe à tona a visibilidade da cultura *queer*, os direitos e necessidade de inclusão social dos LGBTQ+. Filmes como *“Pigs”*, *“The Last Bus Home”*, *“A Man of No Importance”*, *“Cowboys and Angels”*, *“Goldfish Memory”*, *“Reefer and the Model”*, *“Clash of the Ash”*, *“The Stag”*, *“I Went Down”*, *“The Disappearance of Finbar”* e *“A Date for Mad Mary”* são alguns exemplos da apropriação de assuntos referentes à homossexualidade e às masculinidades não normativas. Apesar de termos considerado explorar esse contexto no último capítulo, por se enquadrar no recorte temático da pesquisa e ser superinteressante, notamos que este vem sendo muito debatido. Já o discurso intercultural emergente da nova vertente do cinema irlandês, que teve início nos anos 2000, revelou-se um tópico menos explorado e bastante promissor.

Ao estudar o discurso intercultural no cinema contemporâneo irlandês, constatamos que há mais documentários sobre a sobreposição de culturas do que filmes ficcionais de longa-metragem. Em particular, o documentário *“Seaview”*, despertou o interesse de conhecer à fundo esse gênero que se aproxima mais do realismo. O filme faz uso de *voice-overs*, que narram relatos reais de refugiados que residem no antigo hotel Mosney, e impressionou pela capacidade poética ao entrelaçar memórias, sons e imagens para gerar emoções – códigos cinematográficos formais e experimentais que construíram significado, transpassando experiências sensoriais das difíceis jornadas dos que conseguiram fugir e chegar até Dublin. Essa estética manteve a invisibilidade dos que não queriam se expor por medo de serem atacados e, ao mesmo tempo, construiu uma íntima relação parassocial.

A ideia de separar os capítulos em assuntos atuais da Irlanda que carecem de maior observação e transformação, e não em sujeitos sociais, tornou a discussão de alguns dos filmes intercambiáveis nos assuntos delimitados: o problema endêmico

do vício em heroína, o alcoolismo, o *bullying* como forma de atacar indivíduos socialmente excluídos, o suicídio de jovens e adultos, a política de dessexualização de deficientes intelectuais e a presença de imigrantes e refugiados no país e sua relação com a criminalidade. Tanto *“Adam and Paul”*, quanto *“Glassland”*, correlacionam-se ao assunto do quarto capítulo através de seus subenredos: a presença de imigrantes na Irlanda, a prostituição de estrangeiras e o tráfico de mulheres, que é a história principal de *“Trafficked”*. Por outro lado, *“Garage”*, por exemplo, poderia ter sido examinado juntamente a *“Sanctuary”* e *“Patrick’s Day”*, pelo fato de o protagonista também ser portador de uma deficiência intelectual e estar impossibilitado de explorar sua sexualidade. Entretanto, em *“Garage”*, o isolamento emocional, o suicídio e o *bullying* sofrido por Josie fez sua situação semelhante à dos adolescentes e da perseguição sistêmica sofrida por Dylan em *“I used to live here”*.

Embora *“Garage”*, *“Patrick’s Day”* e *“Sanctuary”* abordem assuntos semelhantes e a representação de identidades altamente estigmatizadas, o último foi o único que se preocupou em seguir à risca o relatório de Colin Barnes (1992), que ensina a trabalhar com deficientes e doentes mentais e incentiva a incluí-los ativamente nas artes e na economia, criando influências positivas e mais autonomia a esses grupos. No entanto, mesmo sem a preocupação de seguir os ensinamentos de Barnes para romper com estereótipos “negativos” e contratar atores com DI para atuar como eles mesmos, *“Patrick’s Day”* e *“Garage”* não fizeram uso de formas sentimentalizadas de representação; os estereótipos de “patético”, “digno de dó” e “louco” são trabalhados de forma diferente, se compararmos com filmes mais antigos, como, *“My Left Foot”* e *“The Butcher Boy”*.

A reflexão acerca da representação da loucura em *“The Butcher Boy”*, realizada em minha dissertação de mestrado, levou a perceber uma mudança na mensagem cinematográfica sobre esse tipo de exclusão social, uma variação na forma de retratar estereótipos e arquétipos. A mudança que pôde ser percebida se deu, primeiramente, na forma como algumas personagens secundárias, não portadoras de deficiências, relacionam-se com os protagonistas. No caso de *“Patrick’s Day”*, o quão aptas e sãs essas personagens secundárias estão para cuidar e controlar a vida dos doentes; e no caso de *“Garage”*, no desprezo de alguns membros da comunidade em relação a Josie, mas também na empatia do policial que o recebe na delegacia. Em segundo lugar, as narrativas de *“Garage”*,

“*Sanctuary*” e “*Patrick’s Day*” tendem a ir além da crítica cultural e institucionais; procuram construir uma visão mais humanizada e menos preconceituosa sobre a sexualidade de adultos com DI e transtornos mentais. Dessa forma, esses três filmes, cada um a seu modo, constroem a interação parassocial e não apenas expõem contextos que retratam situações de exclusão ou que aumentem a discriminação.

Apesar de o relatório de Barnes (1992) ser um guia prático e crucial para se trabalhar com os deficientes e doentes e sugerir representações mais apropriadas de deficiências e transtornos, acreditamos que esquivar-se de todos os estereótipos “negativos” pode influenciar na verossimilhança, visto que representações tradicionais estão pautadas em mostrar estigmas culturais e não em desconstruí-los. Entretanto, percebemos que algumas representações atuais se apoiam nesses estereótipos de forma mais engajada e menos melodramática, contribuindo para baixar o nível de distanciamento social, o medo do desconhecido e a discriminação. Em “*Garage*”, os estereótipos do deficiente como “motivo de deboche/patético” e “digno de dó” estão associados ao *bullying* sofrido pela personagem e estes não podem ser dissociados. Em “*Patrick’s Day*”, as piadas sobre esquizofrênicos e a cena em que Karen humilha Patrick são usadas como elementos para construir empatia, gerando uma sensação de querer acolher essas pessoas e não de temê-las como em “*The Butcher Boy*”, por exemplo. O motivo de não existirem muitas representações fílmicas preocupadas em serem fiéis ao relatório de Barnes pode ser pela dificuldade em representar a realidade de forma menos preconceituosa sem deixar lacunas.

Embora assuntos referentes à exclusão social de pessoas com transtornos mentais e DI serem recorrentes na literatura e no cinema irlandês, e destes ainda fazerem parte do nicho de sujeitos sociais excluídos, notamos que uma tentativa de inclusão passou a ganhar corpo, assim como a necessidade de incluir o “outro externo” (migrantes e refugiados), que passaram a habitar o país. É interessante notar que a inclusão de estrangeiros nessa “subclasse” também refletiu na representação da negligência e marginalização do “outro interno” (*travellers* e irlandeses de raça mista). Inclusive, os *travellers* foram reconhecidos como minoria étnica da Irlanda apenas no *referendum* de 2017.

Visto que a exclusão social e marginalidade são fenômenos com nuances interligadas ao tempo, espaço e nacionalidade, a nova configuração da Irlanda como

espaço globalizado trouxe a necessidade de “atualizar” ou “reconstruir” a identidade irlandesa como multiétnica e multicultural, incluindo os novos habitantes e também revisitando representações dos que permaneceram na “subclasse”. Esses “outros”, internos e externos, assumiram a posição de minoria por serem cultural e racialmente marginalizados; foram introduzidos numa hierarquia de marginalidade onde podem se localizar em um patamar de maior ou menor marginalidade em relação aos cidadãos irlandeses. Em filmes como “*Adam and Paul*”, a presença do imigrante é usada para ressaltar a marginalidade dos irlandeses viciados em heroína, visto que o búlgaro assume uma posição de superioridade. Em “*Paveen Lackeen*”, os imigrantes são retratados como comerciantes e consumidores e se encontram em um *status* social mais elevado do que os *travellers*. Por outro lado, em “*Trafficked*”, a protagonista negra refugiada ilegalmente como carga humana é explorada sexualmente e encontra-se não apenas às margens da sociedade, mas na soleira dessa hierarquia.

O olhar cinematográfico de inclusão dos migrantes econômicos e humanização dos refugiados atraídos pela prosperidade do Tigre Celta, ainda que um olhar Eurocêntrico, estabeleceu um discurso intercultural que facilita e reconhece a necessidade de transformação da identidade irlandesa (*Irishness*) como híbrida ou multicultural. O dilema da falta de autenticidade na representação do “outro” sob um ponto de vista europeu, que gerou muitas críticas, ignora o fato de que, ao usar o ponto de vista do imigrante, essas narrativas podem gerar relações parassociais entre público e personagens, trazendo conhecimento sobre suas histórias de vida. Essa nova vertente do cinema revela a vontade de alguns cineastas de abordar movimentos antirracistas e atenuar a xenofobia.

Em “*The Front Line*”, por meio dos pesadelos e *flashbacks* causados pelo estresse pós-traumático das personagens, o público pode ter conhecimento do terror que os refugiados políticos enfrentam, ficando a par de uma situação de uma guerra distante, porém real, e do genocídio, que obrigou milhares de pessoas a fugirem da República do Congo para outros países. Nesse aspecto, o filme deu um passo além de “*Trafficked*”, que limitou a história ao tempo presente, omitindo o passado e a etnia de Taiwo. Contudo, mesmo “*Trafficked*” conseguiu mostrar estruturas irlandesas criminais que exploram mulheres refugiadas e triunfam através do tráfico humano, tornando essa demanda cada vez maior.

Essa pesquisa trouxe o conhecimento de que financiamentos provenientes do *Irish Film Board* para filmes ficcionais comerciais, como *“The Front Line”*, assim como para documentários que procuram diminuir o distanciamento social entre irlandeses e refugiados, como *“Seaview”* e *“Here to Stay”*, provêm de programas com agendas específicas que visam diversos fatores, como catalisar públicos internacionais, favorecer o turismo, etc., mas também financiar filmes de projetos sociais como *“I used to live here”*. Percebemos uma complexa relação entre financiamento, política hegemônica e necessidade de “vender”, não apenas filmes para públicos estrangeiros, mas também a imagem de uma Irlanda globalizada, multiétnica e multicultural, que possui características semelhantes a outros países que foram globalizados rapidamente e que buscam integrar seus novos habitantes.

Todavia, acreditamos na autenticidade do movimento de inclusão social por parte dos roteiristas e cineastas citados nesse estudo, que através das entrevistas mencionadas nos capítulos, revelaram um legítimo interesse em tornar a sociedade irlandesa mais acolhedora. Embora a recepção dos filmes ser avaliada principalmente pelo lucro e este ser um fator essencial para a sobrevivência da indústria fílmica, essa pesquisa não procurou estabelecer relações entre retorno financeiro, qualidade ou importância dos filmes. Nesse estudo, tivemos maior interesse na expressão artística da narrativa audiovisual e na visão dos filmes enquanto “texto social”; procuramos descobrir se os filmes foram reconhecidos internacionalmente, já que possuem preocupações temáticas locais e ao mesmo tempo globais. Sendo assim, consideramos relevante comentar a respeito das premiações nacionais e internacionais dos festivais de cinema e algumas opiniões da crítica relacionadas aos roteiros, e às estéticas e gêneros fílmicos que compõem o corpus da tese, como a comédia pastelão, vaudevilliana, o cinema lento, romance, drama e suspense.

Pudemos concluir que *“The Front Line”* foi o que conseguiu atingir um contingente maior de espectadores por ser um filme transnacional comercial de suspense. Já *“Trafficked”* teve sua primeira versão, *“Capital Letters”*, produzida sem nenhum financiamento, e por isso nenhuma ambição de gerar um lucro imediato. Como discutido pelo diretor, Ciaran O’Connor, sua maior ambição era revelar estruturas que alimentam o tráfico humano, gerando ciência e empatia por centenas de mulheres “sem voz” que vivenciam a mesma invisibilidade de Taiwo.

Uma característica marcante de todos os filmes aqui examinados foi a intenção de representar de forma mais realista possível problemas da Irlanda pós-moderna, com o intuito de gerar conhecimento de dinâmicas sociais que necessitam de transformação. Por meio de imagens da cidade, seus habitantes (também produtores da cidade) e o conceito que estes têm de si – sua identidade e relações com a comunidade e espacialidades –, os filmes expõem comportamentos e situações que constroem relações parassociais e, portanto, colaboram para a diminuição do distanciamento social e discriminações.

Embora a função social dos filmes seja evidente, a reflexão a respeito da relevância filosófica e política de se representar a exclusão social e a marginalidade no cinema, algo que parecia nebuloso nos primeiros anos de pesquisa, se fez claro após a repercussão de *“Sanctuary”* no âmbito jurídico. O conhecimento de que ele foi usado judicialmente para ilustrar argumentos que possibilitaram mudar uma lei, confirmou para nós a capacidade do cinema de promover reverberações reais no mundo. Apesar de *“Sanctuary”* não ter ficado popular na Irlanda, por não ser o tipo de filme que as pessoas buscam assistir para se entreter, a repercussão na vida dos atores portadores de DI, que elencaram o filme, também afirma a sétima arte como possível veículo de inclusão social de pessoas que há séculos ocupam posição de dependência.

Em resumo, pode-se concluir que o cinema realista como “estratégia de cultivo de si” e “ferramenta pedagógica” tem o poder de gerar reflexões profundas, e que “o fato de filmes serem apenas representações não os impede de terem efeitos reais no mundo”¹⁷⁵ (SHOHAT; STAM, 1994, p. 178, tradução nossa).

Conhecer regiões da Irlanda, dinâmicas sociais e problemas socioeconômicos através de filmes, levou-nos a compreender a potencialidade desse tipo de representação artística. No cinema de autor, onde as ideias dos diretores prevalecem, o “autorcriador” recorta elementos do mundo que precisam ser compreendidos a fim de os “libertar”. Ele transpõe esses elementos em uma composição externa, uma nova realidade, e, a observação dessa nova realidade cria estímulos no público e gera uma visão mais crítica da realidade e suas contradições. Além de sua função social, esses retratos fílmicos revelaram o valor da sétima arte

¹⁷⁵ Cf. original: *“the fact that films are only representation does not prevent them from having real effects in the world”*.

na contemporaneidade e a importância do cinema na recriação do imaginário da Irlanda pós-moderna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABCMED, 2019. **Erotomania - O que é? Quais as causas? Como são o diagnóstico e o tratamento?**. Disponível em: <https://www.abc.med.br/p/psicologia-e-psiquiatria/1337013/erotomania-o-que-e-quais-as-causas-como-sao-o-diagnostico-e-o-tratamento.htm>. Acesso em: 03 nov. 2021.
- ABRAHAMSON, Lenny. **Garage: Q&A with director Lenny Abrahamson**. [28 jun. 2008]. *In: The Guardian*, 2008. Entrevistador: Jason Wood. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2008/jun/28/features.culture>. Acesso em: 30 abr. 2019.
- ABRAHAMSON, Lenny; O'HALLORAN, Mark. **Interview: Q & A with Lenny Abrahamson and Mark O'Halloran**. *In: Contemporary Irish Film, New Perspectives on a National Cinema*. Braumüleer, 2011, p. 127-148. Entrevistadores: Seán Crosson; Mark Schreiber.
- ALLEN, Kieran. **Celtic Tiger: the myth of social partnership**. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 2002.
- ALVES, Bernardo M. **Trilha Sonora: o cinema e seus sons**. *In: Revista Novos Olhares*, 2012, vol. 1, n. 2. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/55404>. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2012.55404>. Acesso em: 16 jul. 2021.
- ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 95.
- AUMONT, Jacques; MARIE Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 4ª Ed. Campinas: Papirus, 2009. Traduzido por: Eloísa Araújo Ribeiro.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. 1ª Edição Francesa, 1992. Lisboa: 90 Graus, 2005.
- BARNES, Colin. **Disabling Imagery and the Media**. *In: The British Council of Organizations of Disable People*. Halifax: Ryburn Book, 1992. Disponível em: <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Barnes-disabling-imagery.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2020.
- BARRETT, Gerard; REYNOR, Jack. **Interview: Jack Reynor and Gerard Barret Talk Irish Drama Glassland**. [20 abr. 2015]. *In: Diymag*, 2015. Entrevistadora: Christa Ktorides. Disponível em: <http://diymag.com/2015/04/20/jack-reynor-and-gerard-barrett-talk-irish-drama-glassland>. Acesso em: 13 mar. 2019.
- BARTON, Ruth. **Irish Cinema in the Twenty-First Century**. Web: Manchester University Press, 2019, p. 167.
- _____. **Jim Sheridan: Framing the Nation**. Dublin: The Liffey Press, 2002.

BATES, Tony. **Breaking the ripple effects of suicide**. *In*: The Irish Times, 2011. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/news/health/breaking-the-ripple-effects-of-suicide-1.590289>. Acesso em: 27 fev. 2019.

_____. **Interview with Dr. Tony Bates from the I Used To Live Here DVD**. [09 set. 2015]. Canal WildCard Distribution, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wUEBCZRDhss>. 1 vídeo (9 min.). Acesso em: 15 ago. 2020.

BAUMANN, Anja E. **Stigmatization, social distance and exclusion because of mental illness: the individual with mental illness as a ‘stranger’**. *International Review of Psychiatry*, 2007, 19, 131-135.

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Inglaterra: Polity Press, 2004.

BECKETT, Samuel. **Waiting for Godot**. *The Complete Dramatic Works*, 1947. Fondon: Faber and Faber, 3ª Ed., 2006, p. 84.

BERRY, Frank. **I used to live here – Interview with Frank Berry**. [27 mar. 2015]. Entrevistador: Orla, O’Driscoll, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FiZelNywix4>. 1 vídeo (30 min.). Acesso em: 26 ago. 2020.

BRADLEY, Harriet. **Fractured Identities: Changing patterns of inequality**. Cambridge: Polity Press, 1996, p. 212.

BRANIGAN, Edward. **Narrative Comprehension and Film**. London, New York: Routledge, 2004, p. 103.

BRASIL. Senado Federal. Câmara dos Deputados. **Conheça os tipos de bullying que devem ser evitados na escola**. Brasília, DF: Senado Federal, 2017. 1 vídeo (2 min.). Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/videos/2017/04/conheca-os-tipos-de-bullying-que-devem-ser-evitados-na-escola>. Acesso em: 06 dez. 2018.

_____. Ministério da Educação. **MEC tem medidas para enfrentar ações de violência nas escolas**. Brasília, DF: Senado Federal, 2015. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/34487>. Acesso em: 30 mar. 2021.

BRERETON, Pat. **Branding Irish Cinema: reflections upon Celtic consumer society and social change in Dublin**. *In*: Irish Marketing Review, vol. 20, n. 2. Dublin: Mercury Publication, 2009.

BRODIE, Patrick. **Deterritorialising Irish Cinema**. *Nordic Irish Studies*, vol. 15, no. 2, Dalarna University Centre for Irish Studies, 2016, p. 79-96. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44363845>. Acesso em: 27 ago. 2019.

BROWN, Terence. **Ireland – a social and cultural history – 1922-2002**. Inglaterra: Harper Perennial, 2004.

BULLY. *In: Cambridge Dictionary*, 06 dez. 2018. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bully>. Acesso em: 06 dez. 2018.

BURCHARDT, Tania; LE GRAND, Julian; PIACHAUD, David. **Degrees of exclusion: developing a dynamic, multi-dimensional measure**. *In: Social Exclusion: critical concepts in sociology*. Vol. 1, p. 1. London, New York: Routledge, 2008, p. 374. Editado por: David Byrne.

CARVILLE, Liz. **Irish film and television – 2016**. *In: Estudos Irlandeses*, 2017, número 12, p. 260-262. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316332313_Irish_Film_and_Television_-_2016/link/5b4356e8aca2728a0d661f23/download. Acesso em: 04 dez. 2020.

CARUTH, Cathy. **Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)**. *In: SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKI, Arthur. Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 111.

CEIA, Carlos. **Aporia**. *In: E-dicionário de Termos Literários*, 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aporia/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

COLLIN, Len. **Shooting actors who have intellectual disabilities: a reflexive analysis on the making of the feature film Sanctuary**. *In: Disability and Dissensus: Strategies of Disability Representation and Inclusion in Contemporary Culture*, 2020. International Comparative Social Studies, Volume: 47, Editores: Katarzyna Ojrzyńska and Maciej Wieczorek.

COLLIN, Len. **Interview with Len Collin: Sanctuary (2016)**. [24 set. 2020]. Canal Abei Brasil, 2020. Entrevistadores: Pedro Lopes (USP-NUMAS) e Thiago Moyano (USP-ABEI). *XV Symposium of Irish Studies in South America: virtual encounters* (2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JR2cFbxakHQ>. 1 vídeo (1 hora e 29 min.). Acesso em: 24 set. 2020.

COLLINS, Randal. **Violence: A Micro-Sociological Theory**. Part One, Attacking the weak II. Bullying, Mugging, and Holdups. Reino Unido: Princeton University Press, 2008, p. 156-190.

CRONIN, Wayne. **Pavee Lackeen**. *In: Social Dublin*, 2005. Disponível em: <https://socialdublin.blogspot.com/search?q=pavee+lackeen>. Acesso em: 15 mar. 2021.

CROSSON, Seán. **Irish Cinema 2005 – Year in Review**. *In: Estudos Irlandeses*, Number 1, 2006, p. 156-189. Disponível em: <https://www.estudiosirlandeses.org/wp-content/uploads/2013/05/FilmReviews.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix., **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol 3. Rio de Janeiro: Ed., 1996.

DESMOND, Jerry. **Desmond's Concise History of Ireland**. Ch. 10. An Gorta Mor, a.k.a. Great Hunger, a.k.a. Potato Famine (1845-49), 1998. Disponível em: <https://jerrydesmond.tripod.com/index-2.html>. Acesso em: 06 ago. 2021.

DUDLEY, James R. **Confronting Stigma within the Services System**. *In: Social Work*, Vol. 45, Issue 5, 2000, pp. 449–455. Disponível em: <https://academic.oup.com/sw/article-abstract/45/5/449/1879793?redirectedFrom=fulltext>. DOI: <https://doi.org/10.1093/sw/45.5.449>. Acesso em: 28 out. 2020.

DWYER, Michael. **Street sweethearts. A Review of Once**. *In: The Irish Times*, 2007. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/street-sweethearts-1.1293821>. Acesso em: 03 ago. 2021.

DYAS, Grace; KEOGH, Rachael. **Heroin in Ireland is an economic massacre - we have to find a new solution**. *In: The Journal.ie*, 2018. Disponível em: <https://www.thejournal.ie/readme/grace-dyas-heroin-play-4251878-Sep2018>. Acesso em: 23 jan. 2019.

ESPACIALIDADE. *In: DICIONÁRIO INFORMAL*, 2013. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/espacialidade/>. Acesso em: 30 jul. 2019.

EDWARDS, Adrian. **Refugiado ou Migrante? O ACNUR incentiva a usar o termo correto**. *In: ACNUR*, 2015. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/2015/10/01/refugiado-ou-migrante-o-acnur-incentiva-a-usar-o-termo-correto/>. Acesso em: 16 abr. 2021.

FAAS, Daniel. **Migration, Religion and Education in Ireland during and after the Celtic Tiger**. [palestra, out. 2017]. Trinity College Dublin, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2017.

FELPERIN, Leslie. **Glassland review – knockout performances, almost flawless drama**. *In: The Guardian*, 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/apr/16/glassland-review-toni-collette>. Acesso em: 02 ago. 2019.

FOLEY, David. **Spiritual Meaning Of Balloons Explains [& Dream Interpretation]**. *In: Unify Cosmos*, 2020. Disponível em: <https://unifycosmos.com/spiritual-meaning-balloons/>. Acesso em: 04 jan. 2021.

FONSECA, D. **Cinema, formação, invenção de si e do mundo: O que pode o cinema?**. 2015. 73f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/8649/1/tese_9490_Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 16 jul. 2019.

FRIEDBERG, Anne. **Les Flâneurs Du Mal(I): Cinema and the Postmodern Condition** PMLA, vol. 106, n. 3, Modern Language Association, 1991, p. 424. DOI: <https://doi.org/10.2307/462776>. Acesso em: 20 dez. 2019.

GING, Debbie. **Men and, Masculinities in Irish Cinema**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

_____. **Screening the Green: cinema under the Celtic Tiger** *In: Reinventing Ireland*. Editores: Peadar Kirby; Luke Gibbons e Michael Cronin. Londres: Pluto Press, 2002, p. 177-195.

GIROUX, Henry. **Pedagogy and the Politics of Hope: Theory, Culture, and Schooling: A Critical Reader**. Boulder, CO: Westview Press, 1997.

GLEESON, David. **Gleeson & Lichtenthaeler On 'The Front Line'**. [ago. 2006]. *In: IFTN*, 2006. Disponível em: <http://www.iftn.ie/news/?act1=record&only=1&aid=73&rid=4279925&tpl=archnews&force=1>. Acesso em: 15 mar. 2021.

_____. **Felim MacDermot entrevista David Gleeson**. [set. 2006]. *In: Writers Guild of Ireland*, 2006. Entrevistador: Felim MacDermot. Disponível em: <http://script.ie/writing/interviews/david-gleeson>. Acesso em: 25 jun. 2021.

GRELLA, Eduardo G. **Re-Defining Urban Identities in Contemporary Irish Film(s)**. *Contemporary Irish Film: New Perspectives on a National Cinema*. Vol. 102. *Austrian Studies*, 2011, p. 67-80. Entrevistadores: Werner Huber; Seán Crosson.

GUATTARI, Félix.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **Cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Web: LTC, 1963.

GONÇALVES, Alex. **Guia de Consumo: o cinema de Lenny Abrahamson**. *In: Cinema de Buteco*, 2016. Disponível em: <https://www.cinemadebuteco.com.br/listas/guia-de-consumo-o-cinema-de-lenny-abrahamson/>. Acesso em: 15 mar. 2019.

HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. Londres: Sage Publications, 1997.

_____. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Traduzido por: Tomas Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro, 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAYES, Michael; BLACK, Rhonda. **Troubling signs: Disability, Hollywood movies and the construction of a discourse of pity**. *Disability Studies Quarterly*, v. 23, n. 2, 2003. Disponível em: <https://dsq-sds.org/article/view/419/585>. Acesso em: 13 abr. 2021.

HILLIARD, Mark. **Where do Ireland's asylum seekers come from?** *In: Irish Times*, 2019. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/news/social-affairs/where-do-ireland-s-asylum-seekers-come-from-1.4088594>. Acesso em: 26 abr. 2021.

HODGIN, Nick; THAKKAR, Amit. **Introduction: Trauma Studies, Film and The Scar Motif.** *In: Scars and Wounds. Film and Legacies of Trauma.* Hodgin; Thakkar (Eds.). Cham: Palgrave MacMillan, 2017. Disponível em: DOI 10.1007/978-3-319-41024-1. Acesso em: 11 jul 2021.

HOLLAND, Kitty. **Working-class people have become so dehumanised by this drug.** *In: The Irish Times,* 2018. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/news/social-affairs/working-class-people-have-become-so-dehumanised-by-this-drug-1.3638802>. Acesso em: 23 jan. 2019.

HOSPITAL SANTA MÔNICA. **Tudo o que você precise saber sobre transtorno mental.** *In: Categoria Psiquiatria,* 2018. Disponível em: <https://hospitalsantamonica.com.br/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-transtorno-mental/#:~:text=O%20transtorno%20mental%20%C3%A9%20uma,se%20comunicar%20de%20um%20indiv%C3%ADduo>. Acesso em: 20 out. 2020.

IMDB (Internet Movie Database). **Dave Tynan Awards.** Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm4109584/awards?ref_=nm_awd/. Acesso em: 27 out. 2019.

_____. **Brain on Fire. Full Cast & Crew.** Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt3704700/fullcredits?ref_=tt_ql_1. Acesso em: 24 jul. 2019.

_____. **Gerard Barrett.** Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm3584506>. Acesso em: 13 mar. 2019.

_____. **Garage Awards.** Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0878674/awards>. Acesso em: 11 fev. 2019.

_____. **I use to live here.** Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt3848664/awards?ref_=tt_awd. Acesso em: 26 fev. 2019.

_____. **Len Collin.** Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0172016/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. **Sanctuary Awards.** Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt4664244/awards?ref_=tt_awd. Acesso em: 04 dez. 2020.

_____. **Patricks Days Awards.** Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt2889112/awards?ref_=tt_awd. Acesso em: 05 dez. 2020.

_____. **The Front Live Awards.** Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0488121/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em: 20 jul. 2021.

_____. **David Gleeson.** Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm1216554/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

_____. **Capital Letter Awards**. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0439490/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em: 28 mai. 2021.

IRIS CENTER. **Films: Portrayals of People with Disabilities**. 2021. Disponível em: <https://iris.peabody.vanderbilt.edu/resources/films>. Acesso em: 23 set. 2020.

JAFFE, Ira. **Slow Movies: countering the cinema of action**. Columbia University Press, 2014. DOI: <https://doi.org/10.7312/jaff16978>. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.7312/jaff16978.3. Acesso em: 12 mar. 2021.

JONES, Gloria. **Tainted Love**. Composição: Ed Cobb, 1964. *In*: Canal Funknroll [19 mai. 2007]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NSehtaY6k1U>. 1 vídeo (2 min.). Acesso em: 24 jul. 2019.

JORDAN, Neil; MCCABE, Pat. **Interview: Neil Jordan & Pat McCage The Rocky Mountain News**. [09 jan. 2006]. *In*: Maguires Movies Blog, 2006. Entrevistador: John Maguire. Disponível em: <http://maguiresmovies.blogspot.com/2006/01/interview-neil-jordan-pat-mccabe-rocky.html>. Acesso em: 11 out. 2021.

KAKASI, Agnes. **Migration and Intercultural Cinema in Ireland: A New Contemporary Movement?** *In*: Contemporary Irish Filme. Editores: Séan Crosson; Werner Hüber. Vienna: Braumüleer, 2011, p. 37-50.

KAPLAN, E. Ann; WANG, Ban. **Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt2jc7kk>. Acesso em: 07 jul. 2021.

KEARNEY, Richard. **Modern Irish Cinema: Re-viewing Traditions**, Irish Literature and Culture, [org.] KENNEALLY, M, Maryland: Barnes And Noble, 1992.

KIRBY, Peadar. **The Celtic Tiger in Distress: Growth with inequality in Ireland**. Basingstoke: Palgrave, 2002.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film**. New Jersey: Princeton University Press, 1960.

LYALL, Sarah. **Irish now confront the other side of immigration**. *In*: The New York Times, 2000. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/world/europe/070800ireland-refugees.html>. Acesso em: 06 ago. 2021.

MACLEOD, Allison. **The contest space of the Irish pub**. *In*: Irish Queer Cinema. Reino Unido: Edinburgh University Press, 2018.

MACMAHON, Terry. **Terry McMahon - Patrick's Day Q&A**. [14 jun. 2015]. Canal Little Cinema Galway, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=olX_xjcbCrk. 1 vídeo (48 min.). Acesso em: 16 dez. 2020.

MCCMAHON, Philip. **Heroin ripped through Dublin... And this place we loved was at the heart of the city's epidemic.** *In:* The Journal.ie, 2017. Disponível em: <https://www.the42.ie/philly-mcmahon-extract-3719393-Dec2017/>. Acesso em: 23 jan. 2019.

MALENEY, Ian. **Rave on: When underground dance parties ruled Dublin.** *In:* The Irish Times, 2017. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/music/rave-on-when-underground-dance-parties-ruled-dublin-1.2980994>. Acesso em: 13 set. 2019.

MARINHO, Luana; OSELAME, Renato. **Entenda a diferença entre deficiência intelectual e doença mental.** *In:* Correio 24 horas, 2013. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/entenda-a-diferenca-entre-deficiencia-intelectual-e-doenca-mental/>. Acesso em: 16 out. 2020.

MARKS, Laura. **The Skin of the Film: intercultural cinema, embodiment, and the senses.** Londres: Duke University Press, 2000.

MASI. **Attacks on Direct Provision centres: Movement of Asylum Seekers in Ireland & Anti-Racism Network Joint Statement.** *In:* MASI, 2019. Disponível em: <https://www.masi.ie/2019/01/16/attacks-on-direct-provision-centres-movement-of-asylum-seekers-in-ireland-anti-racism-network-joint-statement>. Acesso em: 16 abr. 2021.

MARTINS, Cecília A. **The Butcher Boy, de Patrick McCabe: no palco e na tela.** 2011. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-22082012-111940/publico/2011_CeciliaAdolphoMartins.pdf. Acesso em: 05 dez. 2018.

MAXWELL, Jonah. **The Bully.** *In:* Pacer, 2016. Disponível em: <https://www.pacer.org/bullying/video/player.asp?video=85>. 1 vídeo (6 min.). Acesso em: 12 dez. 2018.

METZ, Christian. **O Significante Imaginário – psicanálise e cinema.** Livros Horizonte: Lisboa, 1980.

MCDERMOTT, Roe. **Disability, Representation, and Law: the importance of Irish film Sanctuary.** *In:* Hot Press, 2017. Disponível em: <https://www.hotpress.com/culture/disability-representation-and-the-law-the-importance-of-irish-film-isanctuaryi-20384756>. Acesso em: 02 out. 2020.

MCLOONE, Martin. **Irish film: the emergence of a contemporary cinema.** London: British Film Institute, 1994, p. 213-223.

_____. **National cinema and cultural identity: Ireland in Europe.** *In:* Border crossing: Film in Ireland, Britain and Europe. Editores: John Hill, Martin McLoone e Paul Hainsworth. Belfast: Institute of Irish Studies/IFB, 1994, pp. 146-73.

MENTAL ILLNESS. *In:* Collins English Dictionary. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/mental-illness>. Acesso em: 10 jun. 2021.

MONAHAN, Barry. **Adam and Paul. Estudios Irlandeses.** Irish cinema Year in Review, n.1, 2006, p. 167-169.

MONAHAN, Barry. **A Poetics of Mental Illness: Patrick's Day (Terry McMahon 2014).** *In:* Journal of Irish Studies, 2015, p. 222.

MOON, Aileen. **Trafficked Parks in Irish Cinemas.** *In:* IFTN, 2010. Disponível em: <http://www.iftn.ie/news/?act1=record&aid=73&rid=4283088&tpl=archnews&only=1>. Acesso em: 24 mai. 2021.

MOVIES. **Dublin old school – interview with director Dave Tynan for the DVD release.** 2018. Disponível em: <http://www.movies.ie/dublin-old-school-interview-director-dave-tynan/>. Acesso em: 13 set. 2019.

MURRAY, Ged. **I Used to Live Here – Filme Review.** *In:* Headstuff, 2015. Disponível em: <https://www.headstuff.org/entertainment/film/i-used-live-review>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MURRIHY, Claire. **Documentary screening with director Ciaran O'Connor at Cleraun Media Seminar.** *In:* IFTN, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2018.1473345>. Acesso em: 25 mai. 2021.

SHERIDAN, Frank. **O processo de paz na Irlanda do Norte.** *In:* Lectures. Traduzido por: Alzira Leite Vieira Allegro. Organizadoras: Munira H. Mutran e Laura P. Izarra. Humanitas: Universidade de São Paulo, 2013, p. 39-47.

NAFICY, Hamid. **Epistolarity and Epistolary Narratives.** *In:* An Accented Cinema. Princeton: Princeton University Press, 2001, pp. 101-151. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9780691186214-008>. Acesso em: 30 jul. 2021.

NICHOLL, John. **New Key Guide to Film Studies.** Dublin: Mentor Books, 2001.

O'COLLAGHAN, Hellen. **Tackling the complex issue of school bullying.** *In:* Irish Examiner, 2017. Disponível em: <https://www.irishexaminer.com/lifestyle/healthandlife/tackling-the-complex-issue-of-school-bullying-463737.htm>. Acesso em: 08 fev. 2019.

O'CALLAGHAN, Helen. **Tackling the complex issue of school bullying.** *In:* Irish Examiner, 2017. Disponível em: <https://www.irishexaminer.com/lifestyle/healthandlife/tackling-the-complex-issue-of-school-bullying-463737.htm>. Acesso em: 08 fev. 2019.

O'CONNEL. **Immersed in Two Traditions: The Narratives of Adam & Paul, Garage, and Prosperity.** *In:* Contemporary Irish Film, New Perspectives on a National Cinema. Braumüller, 2011, p. 115-127.

O'CONNOR, Jenny. **Repositioning Irish-America: Neil Jordan's American-Irish and the value of the interstice.** *In*: Screening Irish-America. Ed. R Barton, 2009.

OLIVETO. **Conheça os benefícios e os malefícios do eletrochoque.** *In*: Saúde Plena, 2016. Disponível em:
<https://www.uai.com.br/app/noticia/saude/2016/10/21/noticias-saude,195107/conheca-os-beneficios-e-os-maleficios-do-eletrochoque.shtml>. DOI:
<https://doi.org/10.1176/appi.ps.201100371>. Acesso em: 10 jan. 2021.

OLIVEIRA, MANOEL. **Manoel de Oliveira. Entrevista,** São Paulo, ano 05, n. 020.02, *In*: Vitruvius, out. 2004. Entrevistadora: SOUSA DIAS, Ana. Disponível em:
<https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/05.020/3322>. Acesso em: 13 dez. 2021.

OLSON, Bekah L. **Down Side Up: Representations of Down Syndrome in Born This Way.** 2018. 99f. Tese (Doutorado em Artes) – University of Alaska Fairbanks, Alaska, 2018. Disponível em: <https://scholarworks.alaska.edu/handle/11122/8737>. Acesso em: 13 out. 2020.

O'REILLY, Christian. **Listowel's Christian finds 'Sanctuary' in writing.** [entrevista, 05 ago. 2017]. *In*: The Kerryman, Independent, 2017. Disponível em:
<https://www.independent.ie/regionals/kerryman/entertainment/listowels-christian-finds-sanctuary-in-writing-35990689.html>. Acesso em: 02 out. 2020.

O'REILLY, Zoë. **'Living Liminality': everyday experiences of asylum seekers in the 'Direct Provision' system in Ireland.** *In*: Ireland, Gender, Place & Culture, 2018. Volume 25, Issue 6, p. 821-842. Disponível em:
<https://doi.org/10.1080/0966369X.2018.1473345>. Acesso em: 16 abr. 2021.

O'TOOLE, Fintan. **After the Ball.** New Island: New Island Books, 2003.

OWEN, Patricia, R. **Portrayals of Schizophrenia by Entertainment Media: A Content Analysis of Contemporary Movies.** *In*: Psychiatric Services, 2012, vol. 63, Issue 7, p. 655-659. Disponível em: <https://www.verywellmind.com/mental-health-stigmas-in-mass-media-4153888>. DOI: <https://doi.org/10.1176/appi.ps.201100371>. Acesso em: 18 nov. 2020.

PARSONS, Debora L. **Introduction: Gendered Cartographies of Viewing.** *In*: Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity. Oxford: Oxford U. Press Editora, 2003, p. 1-16.

PASTELÃO. *In*: DICIONÁRIO INFORMAL, 2014. Disponível em:
<https://www.dicionarioinformal.com.br/pastel%C3%A3o/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

PETTITT, Lance. **Irish Cinema: The Last Decade.** *In*: ABEI Journal – The Brazilian Journal of Irish Studies, vol. 10. São Paulo, 2010.

ROCKETT, Kevin; GIBBONS, Luke; HILL, John. **Cinema and Ireland.** London: Croom Helm, 1987; Routledge, 1988.

ROY, David. **Director Dave Tynan on capturing a disappearing city in Dublin Oldschool.** *In: The Irish News*, 2018. Disponível em: <https://www.irishnews.com/arts/2018/07/05/news/director-dave-tynan-on-capturing-a-disappearing-city-in-dublin-oldschool-1372265/>. Acesso em: 28 out. 2019.

RTE – RAIDIÓ TEILIFÍS ÉIREANN. **Notes On Rave In Dublin - watch the acclaimed documentary.** 2020. Disponível em: <https://www.rte.ie/culture/2020/0925/1167391-notes-on-rave-in-dublin-watch-the-acclaimed-documentary/>. Acesso em: 05 out. 2019.

SALEH, Naveed. **How the stigma of mental health is spread by mass media.** *In: Very Well Mind*, 2020. Disponível em: <https://www.verywellmind.com/mental-health-stigmas-in-mass-media-4153888>. Acesso em: 02 out. 2020.

SCHWERTER, Stephanie. **Shifting identities and social change in contemporary Ireland: the effect of displacement and migration.** *In: ABEI Journal, The Brazilian Journal of Irish Studies*, nº 13, 2011, p. 105-117.

SEITZ, Matt Z. **Glassland.** *In: Roger Ebert*, 2016. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/glassland-2016>. Acesso em: 13 fev. 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media.** London: Routledge, 1994, p. 178.

TRACY, Tony. **I Used to Live Here (Frank Berry, 2015).** *In: Irish Film and Television – 2015, Estudos Irlandeses*, 2016, p. 318-320. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316420704_Irish_Film_and_Television_-_2015. DOI: 10.24162/EI2016-6302. Acesso em: 15 mar. 2019.

TYNAN, Dave. **Director Dave Tynan talks Dublin Oldschool.** [04 mai 2019]. *In: Falkenscreen*, 2019. Entrevistador: Glen. Disponível em: <https://falkenscreen.com/2019/05/04/director-dave-tynan-talks-dublin-oldschool/>. Acesso em: 17 out. 2019.

VEJVODA, Kathleen. **The blood of an Irishwoman: race and gender in the nephew and in america.** *In: Screening Irish-America*. Ed. R Barton, 2009.

VILLAR-ARGÁIZ, Pilar. **Introduction. Discourses of Inclusion and Exclusion: Artistic Renderings of Marginal Identities in Ireland.** Vol. 15. Dalarna University Centre of Irish Studies, 2016, p. 1.

_____. **The Representation of Non-Irish Immigrants in Recent Irish Films.** *Irish Studies Review*, 2014, vol. 22, nº 466-486.

VILARINHO, Sabrina. **Emigração, imigração ou migração?.** *In: Mundo Educação*, 2013. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/gramatica/emigracao-imigracao-ou-migracao.htm>. Acesso em: 02 ago. 2021.

WHITINGTON, Paul. **Dublin Oldschool movie review: The party's over as play loses much of its magic on the big screen.** *In:* Independent, 2018. Disponível em: <https://www.independent.ie/entertainment/movies/movie-reviews/dublin-oldschool-movie-review-the-partys-over-as-play-loses-much-of-its-magic-on-the-big-screen-37061090.html>. Acesso em: 10 set. 2019.

WILSON, Janelle. **Marginality: a key concept revisited.** *In:* Blog Psychology Today, 2015. Disponível em: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/stories-the-self/201509/marginality-key-concept-revisited>. Acesso em: 27 mar. 2018.

WIT, Alex Dudok de. **Sanctuary review: rejecting disability stereotypes and sermons.** *In:* BFI, 2020. Disponível em: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/sanctuary-len-collin-rejects-disability-stereotypes-sermons>. Acesso em: 04 dez. 2020.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.** Petrópolis: Vozes, 2014.

Y-AXIS. **Where do migrants to Ireland come from?** *In:* Y-Axis, 2020. Disponível em: <https://www.y-axis.com/news/where-do-migrants-to-ireland-come-from>. Acesso em: 23 jul. 2021.

FILMOGRAFIA

ADAM AND PAUL. Direção: Leonard Abrahamson. Intérpretes: Tom Murphy e Mark O'Halloran. Roteiro: Mark O'Halloran. Produção: Jonny Speers. Irlanda: The Irish Film Board, 2004. 1 DVD. (83 min.).

GARAGE. Direção: Leonard Abrahamson. Intérpretes: Pat Shortt, Anne-Marie Duff, Connor J. Ryan. Roteiro: Mark O'Halloran. Produção: Ed Guiney. Irlanda: Element Pictures, 2007. 1 DVD. (82 min.).

GLASSLAND. Direção: Gerard Barrett. Intérpretes: Jack Reynor, Toni Collette, Will Poulter. Roteiro: Gerard Barrett. Produção: Ed Guiney, Juliette Bonass. Irlanda: Element Pictures, 2014. 1 DVD. (89 min.).

I USED TO LIVE HERE. Direção: Frank Berry. Intérpretes: Jordanne Jones, Dafhyd Flynn. Roteiro: Frank Berry. Produção: Frank Berry. Irlanda: Wildcard, 2014. 1 DVD. (89 min.).

PATRICK'S DAY. Direção: Terry McMahon. Intérpretes: Kerry Fox, Moe Dunford, Catherine Walker, Philip Jackson. Roteiro: Terry McMahon, Robert Pejo. Produção: Ignition Film Productions. Irlanda: Wildcard, 2015. 1 DVD. (99 min.).

SANCTUARY. Direção: Len Collin. Intérpretes: Stephen Marcus, Amy-Joyce Hastings, Christopher Dunne. Roteiro: Christian O'Reilly. Produção: Edwina Forkin. Distribuição: Zanzibar Films. Irlanda: Guerilla Films, 2016. 1 DVD. (87 min.).

SEAVIEW. Vimeo. *In:* Still Films. Disponível em: <https://vimeo.com/25504505>. 1 vídeo (1 hora 22 min.). Acesso em: 24 jul. 2021.

THE FRONT LINE. Direção: David Gleeson. Intérpretes: Eriq Ebouaney, James Frain, Gerard McSorley, Hakeem Kae-Kazim. Roteiro: David Gleeson. Produção: Wide Eye Films, Philipp Homberg Filmproduktion, Sandrew Metronome Distribution Sverige AB, Picture Farm. Alemanha, Irlanda: Alberto Bitelli Intl. Films, 2006. 1 DVD. (89 min.).

TRAFFICKED. Direção: Ciaran O'Connor. Intérpretes: Ruth Negga, Karl Shiels. Roteiro: Ciaran O'Connor. Produção: Nuala Cunningham, Ciaran O'Connor, Linda Cardiff. Distribuição: Stoney Road Films. Irlanda: The Irish Film Board, 2010. 1 DVD. (85 min.).

ZULU 9. Vimeo. *In:* Yellow Asylum Films. Disponível em: <https://vimeo.com/120588781>. 1 vídeo (11 min.). Acesso em: 03 mar. 2021.