

Prostituição forçada de migrantes de Leste no cinema europeu contemporâneo

Júlia Garraio



Publisher

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Electronic version

URL: <http://eces.revues.org/897>

DOI: 10.4000/eces.897

ISSN: 1647-0737

Electronic reference

Júlia Garraio, « Prostituição forçada de migrantes de Leste no cinema europeu contemporâneo », *e-cadernos ces* [Online], 14 | 2011, colocado online no dia 01 Dezembro 2011, consultado a 30 Setembro 2016. URL : <http://eces.revues.org/897> ; DOI : 10.4000/eces.897

The text is a facsimile of the print edition.



PROSTITUIÇÃO FORÇADA DE MIGRANTES DE LESTE NO CINEMA EUROPEU CONTEMPORÂNEO*

JÚLIA GARRAIO

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS, UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Resumo: Nos últimos anos, foram produzidos vários filmes que abordam o problema do tráfico de seres humanos para fins de exploração sexual. *Lilja 4ever* (2002) de Lukas Moodysson, *Promised Land* (2004) de Amos Gitai e *Transe* (2006) de Teresa Villaverde são coproduções europeias sobre a prostituição forçada de adolescentes e mulheres da Europa de Leste que têm a viagem para terras estrangeiras e a desterritorialização como elementos estruturantes. A minha análise centrar-se-á em três pontos fundamentais: a opção dos realizadores pela ficção (e não pelo documentário), a construção da vítima e as narrativas contextualizadoras criadas para compreender o tráfico de seres humanos no mundo contemporâneo. Pretendo definir as possíveis funções das representações construídas nos filmes em questão, bem como o seu carácter performativo enquanto forma de empenhamento social.

Palavras-chave: violência sexual, cinema, *Lilja 4-ever*, *Promised Land*, *Transe*.

Nos últimos anos, assistimos na imprensa europeia a uma forte presença de notícias sobre tráfico de seres humanos para exploração sexual e sobre casos de prostituição forçada, histórias que acabariam por transitar para várias cinematografias europeias. Pretendo aqui contribuir para o estudo do cinema sobre o tema através da análise de quatro filmes: *Lilja 4ever* (2002) de Lukas Moodysson, *Promised Land* (2004) de Amos Gitai, *Transe* (2006) de Teresa Villaverde e *Taken* (2008) de Pierre Morel.¹

* Investigação efetuada enquanto bolsreira de pós-doutoramento da FCT (SFRH/BPD/28207/2006).

¹ Poderá causar algum estranhamento a inclusão de um filme israelita – *Promised Land* de Gitai – num estudo sobre cinematografias europeias. Não se trata aqui de defender a pertença de Israel à Europa. A inclusão deste filme no *corpus* deste trabalho deve-se não só ao facto de se tratar de uma coprodução europeia (Israel, França, Reino Unido) com claras semelhanças estruturais e temáticas com *Lilja 4-ever* e *Transe*. Amos Gitai viveu cerca de uma década na França e trabalha frequentemente com financiamento europeu, com atores europeus e em solo europeu. Além disso, a receção dos seus filmes passa sempre por instâncias de legitimação localizadas em países como a França (festivais de cinema, crítica especializada). Em Israel é aliás por vezes conotado com o cinema europeu.

Antes de prosseguir para a análise das longas-metragens, julgo necessário recordar a crítica de Gayle Rubin às leituras sociológicas que usam o cinema e outros produtos culturais de ficção como documentos sobre a realidade:

Há um pressuposto corrente de que determinados tipos de análise conceitual ou de crítica cinematográfica e literária apresentam descrições ou explicações sobre indivíduos ou populações reais, sem procurar avaliar a importância ou a aplicabilidade dessas análises àqueles indivíduos ou grupos. [...] Mas me incomoda o uso indiscriminado dessas análises para elaborar descrições de populações reais ou explicações de seus comportamentos. (Rubin, 2003: 199)

Sou da velha opinião, inspirada na ciência social, de que afirmações sobre populações de carne e osso devem se basear em algum conhecimento dessas populações, não em análises especulativas, textos literários, representações fílmicas, ou pressuposições. (*ibidem*: 201)

A crítica da feminista é da maior pertinência ao apontar para a falácia do uso de obras de ficção para descrever situações reais. No entanto, não menos equívocas são as análises que recorrem exclusivamente a parâmetros estritamente sociológicos para avaliar obras de ficção e de arte. Como Pierre Bourdieu (1996) salientava, mesmo obras de arte intrinsecamente enraizadas na realidade sociopolítica do contexto de produção (o sociólogo parte de Flaubert para o seu estudo) devem ser encaradas como realidade autónoma, sendo necessário proceder a uma análise interna do texto antes de procurar o que ele nos possa dizer sobre a sua época. O meu objetivo neste estudo não é assim passar os guiões dos filmes a “pente fino” em busca de estereótipos e de incongruências com o intuito de avaliar em que medida os casos representados se afastam ou se aproximam dos dados conhecidos sobre migrantes vítimas de tráfico para exploração sexual. Pretendo sim analisar as escolhas dos realizadores, inclusivamente a presença de estereótipos, na tentativa de definir as possíveis funções das representações construídas nos filmes em questão e o seu carácter performativo no contexto dos debates em curso sobre o problema. Depois de uma curtíssima secção dedicada a *Taken*, interpretado como exemplo extremo de silenciamento da voz das migrantes, centrarei a minha análise nos três filmes que tentam recriar a perspectiva das vítimas de tráfico. O estudo será norteado por três pontos fundamentais: a opção dos realizadores pela ficção (e não pelo documentário), a construção da vítima e as narrativas contextualizadoras criadas para compreender o tráfico de seres humanos no mundo contemporâneo.

I. O SILENCIAMENTO DAS MIGRANTES

Um dos grandes êxitos de bilheteira do ano de 2009 foi *Taken*² (França, 2008, 93 minutos) de Pierre Morel.³ Um público menos atento julgará que se trata de mais um filme de Hollywood. Este *thriller* com os ingredientes habituais de um filme de ação e suspense é falado em inglês e protagonizado por atores conhecidos das grandes produções norte-americanas (Liam Neeson, Famke Janssen, entre outros). Trata-se, porém, de uma produção francesa, dos estúdios EuropaCorp,⁴ fundados pelo conhecido produtor e realizador Luc Besson, um nome incontornável no cinema comercial francês das últimas décadas.⁵

O enredo de *Taken* resume-se em poucas palavras: Bryan Mills, um antigo operacional da CIA, está ao telefone com a filha de 17 anos de férias em Paris, quando esta e uma amiga são raptadas por membros de uma violenta máfia, que se dedica ao tráfico de mulheres para exploração sexual. Mills descobre que o bando traficava inicialmente mulheres de Leste, mas posteriormente optara por poupar no transporte e raptar turistas em Paris. Na perseguição implacável aos raptadores da filha, numa Paris em que os polícias se revelam cínicos e corruptos e a paisagem urbana é marcada pela constante presença de imigrantes de cor mais escura (árabes e negros) e por pontuais alusões à pornografia, Mills descobre uma imunda máfia albanesa que rapta jovens, guarda para si e para os clientes do submundo as não virgens (drogadas e algemadas a camas) e envia as virgens a um rico negociante francês, que as leiloa a milionários árabes. O protagonista, aparentando-se ao famoso Jack Bauer da série pós-11 de Setembro 24 pelo hábil manejo de armas e de técnicas de tortura, métodos que deixam um rasto de cadáveres por onde passa (alguns fruto de execuções sumárias),⁶ consegue salvar a filha no momento em que um horrível xeque árabe se prepara para a violar. A jovem volta assim sã e salva (e virgem) ao ambiente familiar protegido nos Estados Unidos.

O filme recupera situações associadas ao comércio de seres humanos para exploração sexual, que conhecemos das reportagens jornalísticas sobre o tema que percorrem a imprensa dos países europeus, destino do tráfico: o jovem sedutor que marca/descobre as vítimas, a escravização sexual, a violência constante no tratamento

² O filme foi comercializado nas salas portuguesas com o título *Busca Implacável*.

³ O filme custou cerca de 25 milhões de dólares e rendeu um total de 226 830 568, dos quais 145 000 989 provêm dos Estados Unidos e do Canadá (dados do *Box Office Mojo*, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=taken.htm>, consultado a 07.11.2011).

⁴ Produtora francesa fundada em 2000 por Luc Besson e Pierre-Ange Le Pogam. Entre os seus maiores êxitos de bilheteira contam-se, para além de *Taken*, outros filmes de ação como os da série *Transporter* (desde 2002), *Hitman* (Xavier Gens, 2007) e o filme de animação *Arthur et les Minimoys* (Luc Besson, 2006).

⁵ Luc Besson realizou grandes êxitos como *Le Grand Bleu* (1988), *Nikita* (1990), *Léon* (1994), *Le Cinquième Élément* (1997), *Jeanne D'Arc* (1999) e *Arthur et les Minimoys* (2006). Enquanto guionista e produtor está ligado a um dos maiores êxitos do cinema francês das últimas décadas: os filmes da série *Taxi*.

⁶ A semelhança com Jack Bauer foi referida aquando da estreia do filme (por exemplo: Lin, 2009).

das mulheres prostituídas à força, a presença de drogas. Nestas histórias temos normalmente três grupos identificáveis: como “produto” comercializado, mulheres migrantes, frequentemente “ilegais”; como traficantes, homens migrantes e, nos casos em que clientela é referida, como consumidores, homens europeus. Esta constelação é modificada no filme. As mulheres migrantes prostituídas fazem uma brevíssima aparição, para darem lugar a uma categoria que tende a estar ausente na maioria das reportagens sobre o problema, as mulheres ocidentais (neste caso raparigas americanas em viagem pela Europa), ou seja, as vítimas de exploração sexual a que o filme dá destaque não se situam no lado migrante mas entre a população “ocidental”. Quanto ao polo masculino, há também mudanças significativas. Na gestão e nos lucros do negócio estão implicados homens imigrantes (sobretudo albaneses), mas também franceses. Para além disso, a câmara não aponta os europeus como sendo os principais consumidores, já que no filme é dado mais relevo aos árabes ricos e aos migrantes do submundo. Se utilizarmos uma perspetiva étnico-racial para definir as constelações do filme, deparamo-nos com as seguintes linhas: os vilões são sobretudo homens migrantes de cabelo e/ou pele escura (albaneses, árabes e negros) e as vítimas são sobretudo caucasianas ocidentais (jovens americanas e as suas famílias).

O homem ocidental ganha assim um lugar de relevo como vítima do tráfico. É aliás a partir da perspetiva da masculinidade ocidental que a ação é filmada: acompanhamos a luta de um homem a quem roubaram a filha e não o calvário das jovens raptadas (algumas sequências aludem à violência a que são submetidas, mas o espetador nunca vê a realidade através dos olhos delas). O que costuma aparecer na imprensa como narrativa de vitimização de migrantes (ainda que se trate de uma narrativa de vitimização de um tipo de migrantes, as jovens traficadas, às mãos de outro tipo de migrantes, os homens das máfias) dá lugar em *Taken* a uma narrativa em que os migrantes são os únicos a ser diabolizados.

Taken pega em situações que o público associa ao tráfico de seres humanos para exploração sexual para criar uma narrativa de vitimização do Ocidente com contornos racistas, xenófobos, anti-imigração e islamofóbicos, uma narrativa que naturaliza a crescente associação existente na Europa entre imigração e criminalidade, Islão e misoginia, e que aponta a legislação e as instituições europeias como sendo demasiado brandas no tratamento dos imigrantes. Vejamos este excerto do diálogo entre o protagonista e um albanês:

[*Mafioso albanês*] Mister, se está a tentar chantagear-nos por sermos imigrantes, fique a saber que conhecemos a lei.

[*Mills, fazendo-se passar por polícia francês corrupto*] Estou a chantagear-vos porque vocês andam a desrespeitar a lei. Vá lá, por que acusações é que querem ser presos? Droga? Rapto? Prostituição? É só escolher. Vocês vêm para este país e aproveitam-se do sistema e pensam que lá por sermos tolerantes somos fracos e indefesos. A vossa arrogância ofende-me.⁷

Um filme como *Taken* mostra que a questão do tráfico de seres humanos para exploração sexual já marca presença nas grandes produções cinematográficas europeias. Porém, esta longa-metragem é também a prova de que essa presença se pode traduzir num discurso que não só invisibiliza as reais vítimas e as razões que levam as mulheres traficadas a caírem nas mãos das máfias – a pobreza extrema e a guerra, principais motores do tráfico, estão ausentes do filme –, como também se vira contra essas vítimas ao diabolizar a imigração e ao associá-la sumariamente à criminalidade e a uma sexualidade pervertida e violenta. A existência deste filme como mero entretenimento não pode descurar a sua importância como recetor e amplificador de ideologia. Aliás, pela sua capacidade de atingir um público mais alargado, este tipo de bens simbólicos populares goza de especial força enquanto meio para a naturalização de fobias e de construções culturais xenófobas.⁸

II. À PROCURA DA VOZ DAS VÍTIMAS

Lilja 4ever, *Promised Land* e *Transe* são, tal como *Taken*, sobre a exploração sexual de mulheres e têm a viagem para terras estrangeiras e a desterritorialização como elementos estruturantes. Estas longas-metragens inserem-se, porém, em contextos de produção e de exibição distintos do de *Taken*. São filmes feitos fora das grandes produtoras, com recursos financeiros mais modestos e obtidos de diversas entidades (daí tratarem-se muitas vezes coproduções internacionais). O filme de Gitai e o de Villaverde, que poderemos classificar facilmente como exemplos de cinema de autor, passaram em diversas mostras de cinema, algumas de grande prestígio (*Promised Land* em Veneza, *Transe* em Cannes), e receberam vários prémios nestas instâncias de legitimação, mas o seu êxito comercial e impacto junto do grande público foram muitíssimo inferiores aos de *Taken*.⁹

⁷ Todas as traduções de citações neste texto são da minha responsabilidade.

⁸ Aquando da estreia o teor xenófobo do filme foi pouco discutido pela crítica (esta afirmação é feita com base numa busca na internet, que todavia não foi exaustiva e teve como objeto apenas a crítica em língua portuguesa, inglesa, francesa e alemã). Apenas algumas recensões apontaram, e apenas de passagem, para a potencial dimensão racista de *Taken* (por exemplo: Floyd, 2009; Lovgren, 2009). A crítica mais feroz que encontrei vem da imprensa alemã. Harald Mühlbeyer conclui: “Luc Besson (guião, produção) tornou-se pregador do ódio aos imigrantes de Leste e aos muçulmanos, e dá voz à vingança brutal e ao pensamento reacionário” (Mühlbeyer, 2009).

⁹ Veja-se o caso de Portugal, por exemplo. *Lilja 4-ever* e *Transe* tiveram estreia comercial mas passaram

Não são apenas os contextos de produção que afastam os três filmes de *Taken*. Este último é filmado através de olhos masculinos ocidentais e transfigura o problema da escravização sexual para, sob a capa do entretenimento e do filme de ação, promover o ódio ao migrante. Por seu lado, os três títulos acima referidos abordam a questão através da perspetiva de mulheres traficadas com o intuito de sensibilizar o público europeu para o drama vivido por milhares de migrantes ilegais que, na busca de uma vida melhor em países ocidentais, caem nas malhas de uma teia de abusos e de exploração sexual.

Lilja 4-ever (Suécia/Dinamarca 2002, 109m) de Lukas Moodysson foi inspirado num caso muito mediatizado na Suécia, que chocou a opinião pública do país e que contribuiu para a implementação de legislação mais severa na criminalização do apoio à prostituição.¹⁰ Em 2000, uma adolescente salta de uma ponte em Malmö, morrendo três dias depois. A investigação policial identificou-a como sendo Danguole Rasalaite, uma rapariga lituana de 16 anos, cuja mãe tinha emigrado para os Estados Unidos. Danguole fora aliciada para trabalhar na Suécia, onde acabara por ser entregue a um proxeneta que a obrigou a prostituir-se durante cerca de dois meses. Quando conseguiu escapar do apartamento onde era mantida presa, a jovem optou pelo suicídio.

A ação *Lilja 4-ever* passa-se “numa antiga República Soviética”. As filmagens decorreram em grande parte junto a uma antiga base militar soviética na Estónia, país onde o filme causaria algum mal-estar por indiretamente apontar para algumas tensões étnicas dos Estados do Báltico: Lilja é uma menor abandonada que faz parte da minoria russa e que o Estado pós-soviética não soube (ou não quis) proteger. No geral, o filme teve boas críticas tanto na Suécia como nos outros países por onde passou em circuito comercial.¹¹ É ainda de salientar que *Lilja 4-ever* foi usado por vários organismos governamentais bem como por ONGs como alerta e meio de sensibilização para o problema do tráfico de seres humanos, tanto junto de polícias e juristas europeus como de raparigas de países de Leste em risco de cair nas malhas das redes de tráfico. Em novembro de 2003, por exemplo, arrancou uma campanha de sensibilização na Moldávia promovida pela *International Organisation for Migration*, que no espaço de um ano conseguiu levar o filme a cerca de 60 mil pessoas daquele país (IOM Moldova, 2004).

Promised Land (Israel/França/Reino Unido, 2004, 88 minutos), do conceituado realizador israelita Amos Gitai, começa com um grupo de raparigas da Estónia no deserto

sobretudo em salas de cineclube. *Promised Land* não estreou nas salas nacionais.

¹⁰ O forte impacto do caso na Suécia é perceptível num discurso que a Rainha do país proferiu em 2006 num encontro internacional com vista ao combate ao tráfico de seres humanos: não só louva o filme de Moodysson pelo seu papel na divulgação da história fatídica da jovem lituana, como também parte deste caso verídico para delinear possíveis propostas capazes de evitar situações semelhantes (Queen Silvia of Sweden, 2006).

¹¹ Houve, porém, algumas críticas negativas. Veja-se, por exemplo, Tony Rayns (2003), que acusa o filme de, enquanto melodrama, falhar na análise social. Rayns contestou também a banda sonora do filme pela inclusão do grupo alemão *Rammstein*.

do Sinai (Egito) conduzido por traficantes beduínos. Algumas são violadas pelos captores durante a noite antes de passarem ilegalmente a fronteira para Israel, onde são leiloadas como gado a donos de bordéis que falam diversas línguas (inglês, russo, hebreu, árabe). Um grupo é levado por palestinos para Ramallah, mas o filme centra-se nas que são transportadas para um bordel na cidade israelita de Eilat, um centro turístico na costa do Mar Vermelho. Estas mulheres são posteriormente transferidas para um bordel em Haifa, chamado Promised Land. No final, um atentado terrorista junto ao bordel vitima várias mulheres, mas permite também à protagonista, Diana, à beira da loucura, fugir aos captores.¹² Gitai oferece assim um escape para o calvário da prostituição forçada. Em *Lilja 4-ever* (tal como em *Transe*) apenas a morte liberta as protagonistas da descida aos infernos (a possível ação positiva tem lugar apenas com a recepção dos filmes, na consciencialização do público e na criação de mecanismos que impeçam este tipo de histórias de se repetirem). Gitai, por seu lado, introduz a possibilidade de salvação através da personagem de Rose. De testemunha cúmplice que teme pela sua segurança, esta personagem aproxima-se progressivamente das mulheres e é ela que aproveita o caos provocado pelo atentado para salvar Diana.

Transe (Portugal/França/Itália/Rússia, 2006, 126 minutos) centra-se, tal como *Lilja 4-ever*, num destino individual (e não num grupo, como o anterior). Sonia, uma jovem mulher de São Petersburgo, parte para a Alemanha em busca de trabalho, onde é raptada por uma máfia russa que a vende para um bordel italiano. Já os filmes anteriores jogavam com duas dimensões: a realista do quotidiano da exploração sexual intercalada com imagens da interioridade das personagens (memórias, sonhos, alucinações). É todavia o filme de Villaverde que leva este processo mais longe para representar o desmoronamento interior da personagem, que culmina na loucura e/ou morte. O símbolo, a insinuação, a alusão, a citação são os meios utilizados para recriar no ecrã a degradação a que a protagonista é sujeita. Sobretudo na parte final, acentua-se a subversão do realismo, tornando-se difícil distinguir as vivências da personagem das suas alucinações.

Deparamo-nos nos três filmes com cineastas consagrados do “lado de cá” (ocidentais) que tentam dar voz e visibilidade ao sofrimento dos do “lado de lá” (migrantes), às “vidas perdidas” (*wasted lifes*) de que nos fala Zygmunt Bauman (2004)

¹² *Promised Land* é o primeiro filme da trilogia das fronteiras de Amos Gitai, que se centra em figuras femininas e da qual fazem parte *Free Zone* (2005) e *Disengagement* (2007). O primeiro é sobre o encontro e a viagem de uma judia americana, uma judia israelita e uma palestina, enquanto o segundo, com um enredo entre França e Israel, remete para a evacuação dos colonatos israelitas de Gaza. Não há espaço neste artigo para uma análise destes dois títulos da trilogia. Impõe-se, todavia, referir que, ao incluir um filme sobre a exploração sexual de migrantes ao lado de longas-metragens sobre o conflito israelo-palestino se torna clara a vontade do realizador de dar visibilidade e de integrar no debate público uma questão tendencialmente ofuscada na avalanche de notícias sobre o Médio Oriente centradas na “guerra eterna” entre judeus e árabes: a presença na região de migrantes e de um lucrativo negócio de tráfico humano para exploração sexual.

na sua crítica à globalização: aqueles que são confinados aos seus espaços de origem e que apenas conseguem transpor fronteiras com o estatuto de ilegal, o que os condena a uma existência desprovida de direitos nos espaços procurados, um estatuto de extrema fragilidade legal, social e económica. Neste sentido, são filmes que pretendem dar visibilidade a “outras” experiências de fronteira na era da globalização, experiências essas que fazem parte de um largo espectro de vivências para que Ribeiro chamava a atenção num ensaio recente sobre o *topos* da viagem na literatura do Holocausto:

O facto é que as fronteiras não estão a desaparecer. Estão simplesmente a mudar de lugar e a adquirir novos sentidos e trata-se efetivamente de uma tarefa crítica urgente localizar e chamar atenção para este processo. Por outras palavras, a celebração eufórica da porosidade e da fluidez das fronteiras tem de ser questionada relativamente aos silêncios e ausências que implica. Nomeadamente o silêncio sobre as experiências de reclusão e de exclusão que são a contraposto das possibilidades cosmopolitas oferecidas ao ator da fronteiras. (Ribeiro, 2011)

Tentarei de seguida analisar em que medida estes esforços de dar visibilidade a “outras” experiências de mobilidade na era da globalização enquanto estado avançado da modernidade dependem nos três filmes das seguintes estratégias: a opção pela narrativa ficcional, a idealização da vítima e a alusão a determinadas narrativas contextualizadoras.

A OPÇÃO PELA FICÇÃO

As diversas entrevistas dadas pelos realizadores aquando da estreia e comercialização dos filmes denunciam um objetivo claro de sensibilizar os públicos “do lado de cá” (países destino do tráfico) para a escravização sexual de mulheres migrantes que acontece quotidianamente nas sociedades ocidentais, numa espécie de realidade paralela ao discurso oficial dos direitos humanos proclamado nestes países. Numa entrevista, Moodysson explica os seus motivos para contar uma história tão sombria:

Para mim o filme é uma tentativa de fazer um retrato exato de algumas partes do mundo. A vida pode ser maravilhosa mas também pode ser como o inferno. [...] Este filme tem a ver com a responsabilidade e a culpa. Sinto-me responsável por coisas que acontecem no mundo e acho que todos devíamos. Tentei assumir a minha responsabilidade ao fazer este filme. Essa foi uma das razões por que não o quis aligeirar. Na semana passada mostrámos o filme a 25 ou 30 pessoas da Europa de Leste, sobretudo mulheres que trabalham com o tráfico e a prostituição

nos países delas. Fiquei bastante feliz quando ouvi dizer que o filme era exato. Uma delas disse que o filme podia ter sido bem mais sombrio e bem pior. A realidade que elas veem é muito pior. (Leigh, 2002)

São filmes motivados inequivocamente por um empenhamento social e político, o que aliás não é inédito nem único no percurso dos cineastas em causa, todos associados a posições de esquerda. Moodysson apresenta-se como alguém profundamente cristão de extrema-esquerda. Se no caso deste realizador a crítica social e política se manifesta sobretudo a partir de *Lilja 4-ever*,¹³ com os outros dois o empenhamento através da criação cinematográfica vem de antes. Os *Mutantes* (1998) de Villaverde é um filme-denúncia da situação de jovens “problemáticos”, a cargo de instituições do Estado, e a curta-metragem *Cold Wa(ter)* (2004) obriga o público a reolhar para os migrantes ilegais que chegam e morrem na costa de Lampedusa. Amos Gitai, aquele que tem uma carreira mais longa,¹⁴ é talvez o que revela um percurso mais sólido como cineasta empenhado socialmente pelas suas releituras de mitos da história do povo judeu e sobretudo pelo olhar crítico do sionismo e da realidade atual do Estado de Israel.¹⁵

Os três cineastas têm larga experiência no documentário, sobretudo Amos Gitai. Na sua página oficial (<http://www.amosgitali.com>) são indicados 25 títulos. Ainda que uma parte significativa destes documentários se prenda com o conflito israelo-palestiniano e com questões de identidade judaica, nota-se uma grande diversidade de temáticas e mesmo a presença do problema da exploração sexual. *Bangkok-Bahrein/Labor for sale* (1984) é sobre o tráfico de seres humanos na Tailândia: mulheres que se dedicam à prostituição e homens que vão trabalhar em condições terríveis para os Estados do Golfo Pérsico.

Para os três filmes em causa houve um grande esforço de documentação. Moodysson inspirou-se nos dados recolhidos a propósito do caso Danguole Rasalaite. Villaverde e Gitai efetuaram uma intensa pesquisa sobre o tema, tendo consultado numerosos relatos, relatórios de ONGs e investigação sobre tráfico de migrantes para

¹³ Veja-se o documentário *Terrorister – en film on dom dömda* (2003) e a longa-metragem de ficção *Mammoth* (2009), com um enredo que cruza personagens em vários continentes na era da globalização.

¹⁴ Amos Gitai (Haifa, 1950) realizou a primeira curta-metragem em 1972, o primeiro documentário em 1979 (*Wadi Salib Riots*) e a primeira longa-metragem em 1985 (*Esther*). Realizou até ao momento 19 longas-metragens de ficção, 25 documentários e 35 curtas-metragens. Teresa Villaverde (Lisboa, 1966) realizou a primeira longa-metragem em 1989 (*A Idade Maior*) e apresentou até ao momento seis longas-metragens de ficção, um documentário e uma curta-metragem. Lukas Moodysson (Lund, 1969) apresentou a sua primeira curta-metragem em 1995. A comédia *Fucking Amal* (1998), a sua primeira longa-metragem, foi um grande êxito de bilheteira na Suécia. Até ao momento realizou seis longas-metragens, um documentário e três curtas-metragens.

¹⁵ Vejam-se, por exemplo, *Kadosh* (1999), uma denúncia da submissão da mulher no judaísmo ortodoxo, *Kedma* (2002), uma revisitação da guerra de 1948 através da perspectiva de sobreviventes do Holocausto que participam na expulsão dos árabes e na destruição das suas aldeias, ou *Alila* (2003), um retrato desencantado de judeus empobrecidos em Israel na atualidade.

exploração sexual. Ou seja, os realizadores dispunham de material e de contactos que lhes teriam permitido fazer documentários sobre o tema, mas preferiram abordá-lo através da ficção. Uma entrevista a Amos Gitai aquando da estreia do filme na Bélgica poderá oferecer pistas sobre esta opção dos realizadores. Aí o cineasta fala da vontade de oferecer um “ponto de vista pessoal”:

Elas [*mulheres traficadas*] são transportadas do país de origem, a maioria das vezes na Europa de Leste, através do Sinai no Egito. Atravessam facilmente a fronteira israelita e depois são distribuídas por diversas cidades israelitas ou pelos territórios. No meio de todo o bombardeamento mediático a que está submetido o Médio Oriente, tive vontade de adotar um ponto de vista pessoal sobre esta questão, de opor a este aspeto exótico uma visão iconoclasta da TERRA PROMETIDA. (Sisyphe, 2005)

Gitai filma a sua história em câmara digital como se de um documentário se tratasse, com a câmara em movimento normalmente atrás das mulheres traficadas. Segue-as como um repórter persegue os protagonistas de um acontecimento, num esforço, como o próprio afirmou, de dar uma visão pessoal do fenómeno através de uma filmagem próxima e direta capaz de criar uma sensação de imediatismo:

Queria que a passagem de um lugar ao outro fosse muito fluída. Queria também captar as nuances das relações entre as personagens. Era preciso portanto elaborar uma estratégia de filmagem próxima do direto. Graças a estas pequenas câmaras digitais pudemos aproximar-nos bastante e dar ao filme essa sensação de proximidade. É este lado bruto que permite criar a sensação de urgência. A câmara estava sempre pronta a captar a sensibilidade à flor da pele, isso fascinou-me. (*ibidem*)

Vemos os acontecimentos à medida que as mulheres são com eles confrontadas, sabemos tanto (ou tão pouco) como elas sobre o que as espera. Os planos aproximados e a câmara trémula que caracterizam o filme colocam-nos enquanto público numa posição peculiar, marcada por uma constante tensão entre distância e proximidade. Se em termos de “conhecimento” o espetador é colocado ao lado das mulheres traficadas, certos planos-sequência como o do duche indicam que o ponto de vista adotado não será o de uma das mulheres, mas antes o dos traficantes, ou seja, o de alguém fisicamente muito próximo das vítimas, mas ao mesmo tempo numa posição diametralmente oposta em termos de poder. O que esta tensão parece sugerir é uma vontade de colocar o

espetador como testemunha que observa de muito perto a exploração a que são sujeitas essas mulheres e que não presta qualquer auxílio, tornando-o assim cúmplice dessa violência.

Ainda que sem o uso de técnicas do documentário, *Lilja 4-ever* e *Transe* optam igualmente pela mesma estratégia de aproximar o espectador das protagonistas, fazendo-o partilhar o grau de (des)conhecimento das personagens, já que nunca sabe mais do que elas sobre o meio que as rodeia, as forças que as aprisionam, o que o futuro lhes reserva. Como Olivier Séguret (2006) notou a propósito do filme de Villaverde, o espectador é obrigado a experimentar a opacidade e o labirinto humano e geográfico de uma mulher desconhecadora das forças que a dominam. Daí a sensação de claustrofobia que marca *Transe*, bem como os outros dois filmes: somos permanentemente confrontados com o mundo através de um olhar prisioneiro e limitado.

A ficção dispõe de um outro recurso capaz de aproximar o espectador das mulheres traficadas, a fim de criar empatia com elas: o acesso ao mundo interior das protagonistas através de imagens do onírico e de memórias do passado. A estratégia é usada nos três filmes, sobretudo nas partes finais de cada um, para acentuar o desmoronamento interior das vítimas em consequência da sujeição permanente à violência. *Transe* é o que desenvolve mais profundamente a renúncia a uma narrativa linear realista e a imersão na psique da protagonista, fazendo o espectador partilhar com Sonia sucessivamente a expectativa por uma vida melhor, o atordoamento, o medo, o caos, a incompreensão perante as forças que a aprisionam.

Neste contexto de sensibilização do espectador para o sofrimento das mulheres prostituídas são de destacar as técnicas utilizadas para a representação da violência sexual. Esta questão é de extrema importância para o pensamento feminista, preocupado com os discursos sobre violação, pois, se tradicionalmente a violação costumava estar ausente por questões de puritanismo e de moral e bons costumes (a pressuposto de que o discurso sobre sexualidade seria potencialmente pornográfico), as últimas décadas provam que a representação explícita da violência sexual pode dar espaço à objetivação do corpo feminino (exemplo: belezas massacradas no filme de terror). A questão, colocada por numerosas feministas, encontra-se resumida de maneira paradigmática, por exemplo, nos seguintes trechos de estudos sobre a representação da violência sexual no ecrã:

Qual a ética de ler e ver representações de violação? Estamos a prestar testemunho de um crime terrível ou estamos a participar numa atividade voyeurista vergonhosa? (Horeck, 2004, iv)

Como feministas estamos entre a espada e a parede: o apagamento da violação da narrativa traz as marcas do discurso patriarcal da honra e da castidade; porém, mostrar a violação, dizem alguns, erotiza a violação para o olhar masculino e contribui para o mito da vítima. Como é que recusamos apagar a palpabilidade da violação e discutimos a fragmentação do trauma privado/público a ela associado? (Virdi, 2006: 266)

Este tipo de questões aflorou em algumas discussões dos últimos anos em torno de alguma cinematografia europeia marcada pela presença de imagens cruas e explícitas de atos de violência sexual.¹⁶ Importa recordar que os três filmes sobre prostituição forçada aqui analisados surgiram numa época em que não faltam momentos de sexualidade explícita no cinema de autor europeu.¹⁷ No contexto dos *New French Extremists*, por exemplo, onde são várias as cenas de violação explícitas,¹⁸ falou-se mesmo de *pornartgraphy*.

Os cineastas aqui estudados conheciam certamente estes filmes e estavam a par das estratégias neles usadas para representar a violência sexual. As entrevistas que deram na altura indicam pelo menos que refletiram sobre a questão e que procuraram meios para representar a violência sexual que não acarretassem uma objetivação do corpo feminino. Vejamos Amos Gitai:

O meu problema na TERRA PROMETIDA era a questão da nudez, do sexo, da violência. Como mostrá-los, como utilizá-los, como limitá-los ao estritamente necessário, aos momentos em que são verdadeiramente indispensáveis para o público sentir a desumanidade a que são submetidas estas mulheres. Era absolutamente necessário evitar que fosse “gratuito”. E ao mesmo tempo os testemunhos e os relatórios vão muito para além do que está no ecrã. Discuti isto com toda a equipa. Como vamos mostrar esta descida aos infernos? Como o podemos exprimir em termos de cinema? (Sisyphé, 2005)

¹⁶ Veja-se, por exemplo, a controvérsia em torno de *Irreversible* (França, 2002) de Gaspar Noé pela sequência de nove minutos com uma brutal violação.

¹⁷ Exemplos: *Idioterne* (Dinamarca, 1998) de Lars von Trier, *Romance X* (França, 1999) de Catherine Breillat, *O Fantasma* (Portugal, 2000) de João Pedro Rodrigues, *Intimicy* (Reino Unido, 2001) de Patrice Chereau, *9 Songs* (Reino Unido, 2004) de Michael Winterbottom.

¹⁸ Exemplos: *Baise-moi* (França, 2000) de Virginie Despentes, *À ma soeur* (França, 2001) de Catherine Breillat, *Irreversible* (França, 2002) de Gaspar Noé. Sobre a representação da violência sexual nestes e noutros filmes dos *New French Extremists*, vejam-se, por exemplo, os artigos reunidos na terceira parte (“Case Study: Cinéma Brut and the New French Extremists”) de Russell, 2010.

Teresa Villaverde revela igualmente uma aversão a enveredar por representações explícitas que, na sua opinião, por dependerem de um olhar exterior, se revelariam inaptas para transmitir a experiência tão subjetiva e íntima do sofrimento da vítima:

As histórias relacionadas com o tráfico de mulheres que eu fui sabendo são muito mais brutais do que as que se veem no filme. Em cinema há um limite para a brutalidade. Há um degrau de violência que não se pode subir, senão estamos a passar para o lado dos agressores. Mostrar o que eles fazem é descer ao nível deles. (Carvalho, 2006: 156)

Nunca se consegue ilustrar a verdadeira dimensão do sofrimento. O horror só se pode conhecer por sensações, é demasiado terrível para ser conhecido numa forma realista. Até por uma questão de respeito pelas pessoas que vivem coisas muito brutais, não se pode encenar o inferno. Não se pode banalizá-lo; nem encenado de forma realista a sua verdade é atingida. (Cunha, 2006: 147)

Apesar de esta constatação da impossibilidade de ilustrar no ecrã a violência sexual, *Transe*, tal como os outros dois filmes, conta com a representação de várias violações. Não havendo aqui espaço para uma análise exaustiva de todos os momentos de violência sexual que se encontram nas longas-metragens em análise, procederei a uma breve interpretação de certas sequências que me parecem emblemáticas das escolhas de cada um dos realizadores.

Moodysson conseguiu uma forma mais radical e provavelmente mais perturbante de filmar a violação ao apontar a câmara aos violadores/clientes (sucessão de homens durante o ato sexual, ausência de música e de elementos “não realistas”). A câmara subjetiva recria o campo visual de Lilja, colocando o espetador no lugar da rapariga violada (a presença parcial de partes corporais como a perna acentua a vulnerabilidade do corpo abusado). O método não é inédito – outros filmes, entre eles o famoso *The Accused* (EUA, 1988) de Jonathan Kaplan, já o tinham utilizado em representações de violação –, mas com *Lilja 4-ever* é levado ao extremo pela justaposição de clientes/violadores e pela duração das sequências de violência sexual. É importante notar que esta técnica é usada apenas para as relações sexuais com os clientes. O sexo com o namorado não é mostrado e não se visualiza no ecrã a violação pelos vizinhos (vemos Lilja a tentar libertar-se dos rapazes à medida que o ecrã escurece), nem o ataque do proxeneta (ouvimos os gritos de Lilja na banheira, mas a câmara mostra apenas a porta da casa de banho do exterior). Não são estas últimas as situações de violência sexual que o realizador pretende denunciar no filme e pelas quais quer responsabilizar o público

sueco, mas antes aquelas que envolvem os clientes, apontados como culpados pelo destino das jovens traficadas. *Lilja 4-ever* reforça assim uma percepção muito comum na Suécia (“sem procura não há tráfico”), que explica a legislação promovida no país de combate à prostituição através da criminalização de quem paga por sexo (sem perseguir as mulheres que se prostituem).¹⁹

Em *Promised Land* são numerosos os momentos de violência sexual e diversas as maneiras de a filmar. A sequência do duche é de extrema importância não só para perceber como o realizador tenta evitar a erotização do corpo feminino nu, mas também, como vimos, pelas implicações desta sequência para o lugar do espetador (cf. *supra* 18) e, como veremos, pela sua importância na construção de uma narrativa contextualizadora para o tráfico (cf. *infra* 29). Algumas raparigas tinham sido violadas durante a noite pelos beduínos antes de entrarem ilegalmente em Israel, onde são vendidas num leilão. Assim que chegam ao seu destino, as mulheres do grupo de Eilat são obrigadas a tomar duche com água fria, são vestidas, maquilhadas e imediatamente “postas ao trabalho”. Como nos abundantes momentos de violência representados ao longo do filme, a câmara em movimento que segue as mulheres em planos aproximados serve para aproximar o espetador dessas personagens, para fazê-lo sentir o atordoamento e a sensação de claustrofobia e aprisionamento, tornando-o assim testemunha (e cúmplice) da violência representada. Ao mesmo tempo há um claro esforço de “deserotização” dos corpos femininos e da nudez. Filmados por trás e em posição de defesa (levemente inclinados para a frente, com frio, e com os braços a proteger os seios), enquanto se ouvem as ordens gritadas pelos captores, os corpos surgem como signos de fragilidade, vulnerabilidade e recetores de dor, desconforto e humilhação. O momento de embelezamento (Diana chora enquanto a “madame” a maquilha) mais não fazem do que acentuar a falta de alternativas e a violência imposta às mulheres.

Como vimos, Villaverde manifestou em entrevista a vontade de não banalizar o sofrimento nem de pactuar com os agressores. Todavia, a representação da violência sexual em *Transe* não deixa de colocar algumas questões. Num filme em que a ação da segunda parte se resume a uma existência de constante abuso sexual, há que constatar uma escassa presença de violações no ecrã (três), as quais são aliás apenas indireta e/ou parcialmente visíveis (grande plano dos rostos na primeira, grande plano do deficiente enquanto testemunha a violação pelo criado, quase escuridão na violação/punição). A violência sexual tende a ser revelada indiretamente pelas marcas deixadas no corpo de Sónia: as nódoas negras, a maquilhagem esborratada, o olhar

¹⁹ Embora reconheça as boas intenções do realizador na denúncia do tráfico de seres humanos, Kristensen (2007: 6 e ss.) vê em *Lilja 4-ever* essencialmente o resultado de uma mundivisão sueca (a Rússia construída como o Outro) e de preocupações do público sueco, destacando aqui o papel do filme em defesa da lei adotada no país em 1999 de criminalização de quem paga por sexo.

amorfo. A realizadora evitou um dos maiores perigos da representação da violência sexual no ecrã, o *voyeurismo*. No entanto, sequências como a de Sonia exibida no bordel (sequência que serviu para um dos cartazes promocionais do filme) não deixam de ser problemáticas. A protagonista, maquilhada e com pouca roupa, está sentada de frente para a câmara. A certa altura é puxada e volta-se despenteada, com a cara suja e com marcas de violência. Qual a posição do espetador nesta sequência? Aparentemente é a de alguém que, como na sequência do duche de *Promised Land*, testemunha de perto a degradação a que a migrante é sujeita. Essa posição poderá ser a de um cliente do bordel? O ambiente onírico (música, jogo de luzes) e a beleza da atriz não poderão convidar o espetador, ainda que involuntariamente, a partilhar as palavras de um cliente num outro momento do filme (“Belíssima”)? Ou seja, poderá uma sequência deste tipo criar uma cumplicidade entre a fruição da beleza e o exercício da violência sobre as mulheres?

A CONSTRUÇÃO DA VÍTIMA DE VIOLÊNCIA SEXUAL

A questão da beleza leva-nos à construção da vítima de violência sexual. Nas três longas-metragens temos uma imagem de mulher traficada algo repetitiva (jovem, de Leste, pele clara, bonita, elegante), que não escapa ao estereótipo da mulher violada no cinema (bela, jovem e fisicamente frágil). Nos três filmes as migrantes abusadas são apresentadas como vítimas que recusam o caminho da prostituição e cujas vontades são esmagadas e negadas. As marcas de violência nos corpos e os olhares de medo surgem como prova da escravidão imposta e do esforço de resistência das protagonistas.

Estas não deixam de recordar certas heroínas do imaginário popular. Na construção da vítima, os filmes socorrem-se em diferentes graus de símbolos e alusões. *Transe* é do grupo o que mais claramente pode ser lido como como contranarrativa aos contos de fadas. São reconhecíveis motivos habituais das histórias de encantar: a viagem em busca da felicidade, a jovem em apuros, a bela adormecida, o castelo/palácio convertido em prisão, o príncipe no cavalo branco. No entanto, na continuação da desconstrução feminista do imaginário dos contos de fadas, Villaverde subverte o significado destes motivos. No filme, o jovem no cavalo branco é um deficiente (o filho do aristocrata italiano) que não salva a “princesa”, os vilões nunca serão punidos, não há final feliz para a bela rapariga, apenas a morte a liberta da viagem aos infernos. Também nos outros dois filmes os homens e as mulheres mais velhas, independentemente da cor da pele e da nacionalidade, trazem apenas engano, violência, subjugação e exploração (veja-se o “príncipe encantado” de Lilja, que não passa de um angariador de jovens para o tráfico, ou a “madame” do bordel de Eilat em *Promised Land*, cujas palavras meigas de conforto fazem parte dos mecanismos de domínio sobre as recém-chegadas).

As marcas da violência nos corpos das mulheres traficadas apontam também para certas conotações religiosas que atravessam os três filmes e se prendem com o motivo do cordeiro sacrificado. Inicialmente Lukas Moodysson planeava colocar a figura de Jesus a acompanhar o calvário de Lilja:

No início era um filme mais religioso. Tinha a ver com Jesus a caminhar pelo mundo e a caminhar junto a Lilya. Era fisicamente uma das personagens do filme. Mas não consegui escrever essa parte. Dei-me conta contem de que talvez Volodya se tenha tornado ao longo de todo o filme numa metáfora para Jesus. (Leigh, 2002)

O projeto inicial de integrar a figura de Jesus deixou marcas profundas no guião: por um lado, como o realizador admite, a figura de Volodya, a criança vítima de maus tratos que se suicida após a partida de Lilja e cujo espírito a acompanhará no seu tormento (o final é aliás a imagem dos dois a brincar com asas de anjo), e, por outro, o quadro de Jesus a dar a mão a duas crianças, objeto a que Lilja tem muito apego (é das poucas posses que leva do país de origem para a Suécia) e que acabará por destruir. Moodysson afirma-se como crente cristão: na mesma entrevista confessa ter querido fazer um filme sobre a benevolência de Deus. O momento em que Lilja parte o quadro de Jesus não expressa apenas a revolta da protagonista, dá voz igualmente ao tormento que aflige o realizador enquanto crente: se Deus é bondade, se Jesus pregou “deixai vir a mim as crianças”, como poderá permitir tal crueldade para com os mais indefesos: as crianças e jovens abandonadas? *Lilja 4-ever* deve ser visto como filme em grande parte sobre o fracasso do mundo adulto na proteção dos mais novos: Volodya é uma criança vítima de um pai alcoólico, Lilja é deixada para trás pela mãe. Nos dois casos, o Estado pós-soviético pauta-se pelo abandono dos seus menores: nem escola, nem serviços sociais tratam destes casos. O questionar da razão do Mal é aqui inseparável da crítica sociopolítica.

Em *Promised Land* e em *Transe* as vítimas de tráfico sexual são mulheres adultas, mas as conotações religiosas do cordeiro sacrificado estão igualmente presentes ao serviço da crítica sociopolítica. Durante a parte que se desenrola no bordel de Haifa (*Promised Land*), o quotidiano sombrio de exploração sexual no bordel alterna com imagens de um serviço religioso ortodoxo na Estónia, em que a protagonista integra um coro de raparigas vestidas de branco, que entoam um cântico sobre a terra prometida e a cidade sagrada de Jerusalém. Em *Transe* acumulam-se as referências à mitologia da paixão e do calvário de Cristo (nódoas negras no corpo de Sonia como alusão às chagas de Cristo; o cão como imagem do inferno de Santa Teresa d'Ávila, a protagonista moribunda a pedir água por três vezes).

Os ativistas e investigadores que trabalham sobre o tráfico de seres humanos poderão contrapor, e com razão, que os filmes oferecem uma visão bastante redutora das vítimas de exploração sexual, já que as protagonistas se afastam substancialmente da maioria das vítimas reais de tráfico sexual.²⁰ Para além de estas não serem sempre tão bonitas, frágeis, jovens e elegantes como as atrizes dos filmes, há que ter em conta a questão importante da sua capacidade de ação. Na realidade, muitas mulheres enredadas nas malhas da escravidão sexual tiveram um papel mais ativo no seu destino: não foram raptadas, as malhas que as prendem aos captores são mais complexas e, em numerosos casos, entram ilegalmente nos países ocidentais sabendo que irão trabalhar na indústria do sexo. Amos Gitai é o único que, sem deixar de acentuar a violência do aprisionamento e da escravidão sexual, deixa vislumbrar alguma complexidade nos contornos da viagem que conduz as mulheres a Israel: o seu filme não revela quais as expectativas das mulheres ao migrarem (ao contrário de *Transe* e *Lilja 4-ever*, em que as protagonistas vão inequivocamente em busca de trabalhos fora da indústria do sexo); uma das personagens secundárias (a mulher aparentemente mais velha que, durante o leilão, expõe “voluntariamente” as partes do corpo) sugere conhecimento do tipo de atividade que a espera.

Lilja 4-ever e *Transe*, que destacam raptos (apenas uma pequena parte dos casos reais de tráfico para exploração sexual), não poderão ser acusados de apresentar guiões inverosímeis (o filme sueco inspira-se aliás num caso real). O que está em causa é a escolha de uma minoria de situações em que as linhas são muito fáceis de distinguir para emblema do problema. Esta opção se, por um lado, consegue certamente atingir mais facilmente o propósito de comover um público mais alargado, por outro, poderá correr o risco de ser contraproducente enquanto sensibilização para o problema, ao perpetuar o ideal de “vítima perfeita”.²¹ Ao evitar abordar as complexidades da capacidade de ação por parte das mulheres e favorecer a criação de uma imagem algo idealizada de vítima de exploração sexual, poderá favorecer eventualmente uma certa indiferença para com as situações mais complexas, que são as mais frequentes. Assim, este tipo de narrativas poderá até reforçar estereótipos que prevalecem num certo senso-comum, segundo o qual haveria que diferenciar, nas mulheres traficadas, as vítimas (as raptadas como Lilja) e as “cúmplices” (aquelas que, de certa maneira, são responsáveis pelo seu destino por

²⁰ Sobre as diferentes origens e a diversidade de situações que envolvem o tráfico de mulheres, veja-se, por exemplo, o estudo sobre o caso de Portugal em Santos *et al.* (2008).

²¹ A questão da vitimização da mulher traficada para fins de exploração sexual tem sido alvo de profundos debates. Muitas vozes têm criticado a promoção de imagens de migrantes que vendem sexo como vítimas indefesas, denunciando os perigos de políticas securitárias e de criminalização da prostituição e da imigração que se podem servir de tais discursos. Defendem, em contrapartida, abordagens mais complexas ao problema que tenham em conta as aspirações das mulheres traficadas, inclusivamente daquelas que escolheram a prostituição como modo de subsistência (veja-se, entre muitos outros, Agustín, 2003; Aradau, 2004; Doezema, 2000; Jacobsen e Stenvoll, 2010; O’Connell Davidson, 2003; Stenvoll, 2002).

entrarem ilegalmente nos países ocidentais sabendo de antemão que irão para a prostituição).

Esta opção dos cineastas pela simplificação não sinaliza indiferença dos mesmos perante o destino de mulheres em que a sua ação é mais complexa.²² Tem sobretudo a ver com os problemas de significação da violência sexual e com o propósito dos filmes de comover e sensibilizar o público para o problema do tráfico. Provavelmente mais do que qualquer outro crime, a violação é fácil de apagar quando o “não” não é claro ou é entendido como ambíguo: o significado a dar ao ato sexual pode fazer a relação sexual passar por sedução e cumplicidade, deixando imediatamente de existir enquanto crime. São assim muito ténues as linhas que fazem o/a queixoso/a passar de vítima a cúmplice.²³ Ao escolherem casos de mulheres que recusam inequivocamente o destino que lhes foi imposto e ao exibirem ostensivamente as marcas de violência no corpo dessas mulheres, os cineastas tentam contrariar esta potencial ambiguidade favorecida por certos discursos muito presentes no senso-comum dos países de destino do tráfico: os/as migrantes como responsáveis pela miséria que se abate sobre eles/as ou a imagem da imigrante que se prostitui como perigosa sedutora e mulher interesseira (recordemos os preconceitos e estereótipos existentes em Portugal em relação às mulheres brasileiras). A presença de menores entre as vítimas prende-se igualmente com esta questão. Estes casos, mais suscetíveis de comover o público, vêm sinalizar a vulnerabilidade das vítimas e reforçar a ideia de que estas não são responsáveis pelo destino que se abateu sobre elas.²⁴

NARRATIVAS CONTEXTUALIZADORAS

Os três filmes enquadram o tráfico de seres humanos para exploração sexual na ordem socioeconómica neoliberal. O mundo ocidental ambicionado pelas migrantes pela sua prosperidade e promessa de liberdade e conforto materializa-se no seu reverso: de consumidoras passam a produto a consumir, de indivíduos livres passam a escravas.

²² Gitai refere-as aliás explicitamente numa entrevista em que fala do trabalho de documentação que fez antes de realizar o filme: “Algumas mulheres acreditam que vão poder escapar à miséria graças a este tipo de arranjos. Tentam convencer-se a elas próprias de que é só por algum tempo e que depois terão algum dinheiro. São abusados a todos os níveis, no plano físico, no plano emocional, a um ponto inimaginável. Mas, na maioria das vezes, são roubadas e ficam praticamente sem nada.” (Sisyphé, 2005).

²³ Sem querer tecer juízos de valor ou tirar conclusões sobre a veracidade ou não da acusação, julgo que o recente caso de Strauss-Kahn é emblemático desta ténue fronteira em que se movimentam as mulheres que fazem acusações de violação: as provas materiais indicavam que teria havido ato sexual e alguma violência, mas, invocando contradições nas declarações da queixosa e certos comportamentos “suspeitos” da parte desta, a defesa conseguiu avançar com uma narrativa contextualizadora que fez da suposta vítima uma cúmplice que quis tirar proveito económico do caso.

²⁴ Numa entrevista, quanto questionado sobre o facto de vários dos seus filmes recrearem pontos de vista de crianças, Moodysson justificou-se com a maior vulnerabilidade dos mais novos: “Acho que as crianças e os adolescentes são às vezes muito vulneráveis. São decerto bastante indefesos. Isto significa que o que acontece no mundo lhes deixa marcas de formas mais evidentes do que nos adultos. Os adultos têm uma maior capacidade de se defenderem.” (Leigh, 2002).

Moodysson é muito explícito neste sentido: a MacDonalds, espaço de alegria e divertimento no país de origem, claramente associado ao ideal de vida que Lilja deseja, reaparece durante o calvário sueco; é aos *drive-ins* que o proxeneta vai buscar comida quando leva a jovem aos clientes. Os símbolos do espaço de prosperidade reconfiguram-se assim em marcas do inferno.

A redução do corpo feminino a mercadoria ocorre no contexto de uma ordem política que barra as fronteiras a certos grupos de indivíduos enquanto seres humanos, tornando-os ilegais e assim desprovidos de cidadania. Nestes filmes sobre a fronteira e a desterritorialização do indivíduo é estabelecida uma inequívoca correlação entre o estatuto de ilegal e a vulnerabilidade extrema: é por medo de uma rusga policial, que levaria à sua expulsão da Alemanha, que Sonia (*Transe*) entra no carro de um traficante russo, momento que a condena a uma existência como mercadoria.

Os três filmes apresentam os migrantes ilegais como estando num limbo na mira das máfias internacionais do tráfico de seres humanos. Estas conseguem fazê-los passar as fronteiras mas enquanto mercadoria, num negócio que não difere do comércio de escravos do passado. O sentido da fronteira é assim redefinido nestes filmes: à fronteira material entre os Estados sobrepõe-se uma fronteira invisível entre o “legal” e o “ilegal”, a fronteira entre as legislações e discursos oficiais e a realidade paralela do tráfico. Amos Gitai é explícito neste sentido: israelitas e palestinos, que habitualmente vemos nos noticiários numa luta interminável pela definição de fronteiras e pelo controlo da sua passagem, colaboram no tráfico de mulheres e juntos fazem a fronteira abrir-se nesse propósito: veja-se a sequência na fronteira (beduínos, árabes e judeus fazem as mulheres entrar ilegalmente em Israel), o leilão (onde ouvimos diversas línguas: árabe, russo, hebreu, inglês), o *checkpoint* israelita na Cisjordânia (não impede a passagem das mulheres compradas por palestinos). A frase preferida pela protagonista a propósito dos donos do bordel de Haifa — não esqueçamos que se trata de uma cidade israelita conhecida por uma relativa convivência entre judeus e árabes — aponta explicitamente para o propósito de Amos Gitai de obrigar o público a reavaliar o conceito de fronteira e as identidades da região: “O Yussuf e o Heri estavam sempre a discutir numa mistura de Hebreu e Árabe. A única coisa em que concordavam era no que fazer connosco, em como nos usar.”

Para denunciar a responsabilidade das políticas neoliberais na questão do tráfico de seres humanos, os cineastas escolheram mulheres provenientes do antigo Bloco de Leste (países do Báltico e Rússia). São de facto desta região do globo muitas mulheres traficadas, mas uma grande parte das vítimas de exploração sexual nos países ocidentais vem de outros continentes e afasta-se do tipo físico representado nestes filmes (mulheres de pele clara e maioritariamente louras). Teriam os cineastas partido do princípio de que

o público ocidental que pretendiam comover está formatado por um ideal de mulher (a mulher-anjo loura) e que é mais sensível ao sofrimento de uma branca do que ao de uma negra ou asiática? Estará o racismo por trás da opção dos cineastas que assim perpetuam os discursos de etnicização da vítima de tráfico como mulher branca? O conjunto da obra cinematográfica destes realizadores parece invalidar tais argumentos já que apresenta vários títulos que apostam na possibilidade de o sofrimento do “não branco” comover o “ocidental”: lembremos o documentário *Bangkok-Bahrein/Labor for sale* de Amos Gitai sobre as prostitutas tailandesas, a curta-metragem *Cold Wa(te)r* de Villaverde, sobre os migrantes negros e árabes em Lampedusa, bem como a longa-metragem da realizadora portuguesa *Os Mutantes* (vários adolescentes, inclusivamente um dos protagonistas, é negro), ou ainda as mulheres asiáticas do último filme de Moodysson, *Mammoth*.

A chave para esta focalização em mulheres oriundas da Europa de Leste prende-se com as narrativas em que os filmes contextualizam o fenómeno do tráfico sexual. A Europa de Leste é o espaço de certos momentos definidores do século XX europeu. Os países do Báltico, de onde são provenientes as protagonistas de *Lilja 4-ever* e *Promised Land*, foram afetados de maneira profunda pela guerra entre Hitler e Estaline, como Alfred Erich Senn resume:

[...] como campo de batalha na Segunda Guerra Mundial, [a *Lituânia*, a *Letónia* e a *Estónia*] caíram sob sucessivas ocupações estrangeiras: a ocupação soviética em 1940-41, a Alemanha nazi em 1941-44 e a segunda ocupação soviética que se estendeu por mais de duas gerações. Estas ocupações assentaram-se umas nas outras, cada qual aprofundando a mutilação social e emocional infligida pela anterior. Guerra, deportações, campos de prisioneiros, execuções em massa, os horrores do Holocausto judaico, emigração forçada e fuga, a intimidação dos sobreviventes – tudo isto devastou as cerca de seis mil pessoas que vivem nesta região. (Senn, 2005: 1)

Os campos de morte do Terceiro Reich situavam-se maioritariamente a Leste, espaço também associado ao famoso arquipélago dos Gulag. Ora, a Europa de Leste é também o espaço por excelência da derrocada do comunismo. Lembremos precisamente a importância dos Estados do Báltico na desagregação da União Soviética. Ao comunismo soviético segue-se uma rápida adesão à economia de mercado e ao neoliberalismo e, no caso dos países do Báltico (mas não só), a integração em instituições ocidentais (NATO, UE, entre outras).

Os três filmes esforçam-se por contextualizar o tráfico de seres humanos nesta história violenta do século XX europeu. Moodysson, que filmou *Lilja 4-ever* parcialmente numa antiga base soviética, alude não só à repressão comunista (veja-se a sequência em que Lilja e Volodya leem antigos discursos do período soviético), como também aponta levemente para os conflitos étnicos que se seguiram à queda do Muro de Berlim (neste caso as tensões em torno das minorias russas nos Estados do Báltico) e denuncia a ordem neoliberal vitoriosa: a independência de Moscovo não foi acompanhada por uma sociedade mais justa e mais humana, mas apenas pelo retrair do Estado, pelo alastrar do crime organizado e pela exploração dos mais fracos. Villaverde vai também no mesmo sentido: o raptor/violador russo descreve a Europa atual como época em as guerras entre nações do passado deram lugar no presente à guerra entre as pessoas, à violência dos fortes, que, para o serem, aniquilam os fracos (51 minutos e 48 segundos).

Promised Land, por sua vez, pode ser visto como uma metáfora da degradação do ser humano na sua redução a mercadoria na era da globalização. A narrativa em que o cineasta inscreve este processo é, porém, extremamente controversa e problemática: Auschwitz.²⁵ As alusões à Shoah percorrem todo o filme de maneira bastante óbvia. Vejam-se o leilão de mulheres em que estas são avaliadas como gado (como acontecia na seleção dos prisioneiros que chegavam aos campos de concentração), a sequência do duche (que invoca igualmente a vulnerabilidade e o atordoamento dos prisioneiros na chegada aos campos e a violência com que eram empurrados para as câmaras de morte), a transferência e chegada a Haifa (atordoamento das mulheres transportadas durante a noite), o exterior do bordel *Promised Land* (invocação dos campos através das vedações de rede e das instalações a recordar torres de vigia) ou a sequência da inspeção do corpo de Diana. Nesta última parte adensa-se aliás a imagética popular da Shoah: sons de comboios em movimento, o corpo magro e vulnerável a ser inspecionado, ventoinhas a recordar cruzeiros suásticas, fisionomia do dono do bordel vestido de negro, etc.²⁶

Com *Gitai* torna-se óbvio um subtexto que está presente igualmente nos outros filmes: a representação distópica da viagem. Num estudo sobre três narrativas do Holocausto estruturadas em torno da viagem – *Le grand voyage* de Jorge Semprun,

²⁵ A alusão a Auschwitz também está presente em *Transe*, ainda que de maneira quase impercetível. Na “Nota de Intenções” (Villaverde, 2006) que acompanhou a promoção do filme, a palavra genocídio e a referência a Jorge Semprun, sobrevivente dos campos de concentração, permitem invocar Auschwitz enquanto conceito abstrato para definir o Mal. Por ocasião da estreia do filme nas salas portuguesas, a realizadora contou que perguntara a Semprun se existiam diversos tipos de Mal, ao que ele respondeu o que ela também achava, isto é, que existiria apenas um tipo (Rato, 2006: 18).

²⁶ A escolha de Hanna Schygulla para o papel de “madame” no primeiro bordel (Eilat) poderá fazer parte desta constelação de alusões ao nazismo. A famosa atriz alemã, conhecida internacionalmente através dos filmes de Fassbinder, teve em *Die Ehe der Maria Braun* (1979) e *Lili Marlene* (1981) alguns dos seus papéis mais relevantes.

Unsentimentale Reise de Albert Drach e *Eine Reise* de H. G. Adler –, Ribeiro aponta para a necessidade de se lerem estas narrativas no seguimento de uma certa tradição literária:

O *topos* da viagem, tal como é expresso nas variadas formas da escrita de viagens – e da viagem na literatura [...] – constitui uma das figuras estéticas centrais para a representação da expansão moderna da experiência. (Ribeiro, 2011)

Ribeiro vê nas três narrativas do Holocausto exemplos extremos de inversão distópica do *topos* da viagem como expansão do conhecimento e da experiência subjetiva. Apresentam-se, pelo contrário, como pesadelos em forma de viagem, percursos de progressiva clausura que culminam na exclusão total e que traduzem uma crítica feroz à modernidade (Ribeiro, 2011). Tal como nestas narrativas do Holocausto, os três filmes encenam viagens pelo lado obscuro da modernidade, deslocções que, em vez de abertura e libertação, acarretam degradação, encarceramento e isolamento. À medida que avançam espacialmente, as protagonistas perdem o sentido do espaço e do tempo (o que sinaliza uma progressiva perda de controlo dos seus destinos). Os filmes encenam exemplarmente um motivo essencial nas narrativas do Holocausto, a imprevisibilidade:

Uma tal imprevisibilidade era o fundamento da cultura do medo que era a chave para o domínio e o controlo totais nos campos. Não apenas o medo da morte, da tortura e da dor física, ou da deportação para os campos de morte [...], mas também o medo constante do carácter imprevisível ou totalmente arbitrário de acontecimentos que podiam decidir o destino de qualquer um e que não obedeciam a nenhum padrão com sentido. (Ribeiro, 2012: 28)

Não cabe aqui uma discussão da singularidade do genocídio nazi. Basta recordar que o termo de comparação não é recusado entre vozes que afirmam a singularidade de Auschwitz. H.G. Adler e Zygmunt Bauman (*Modernity and the Holocaust* de 1989), por exemplo, partilham a visão de que Auschwitz não é necessariamente um acontecimento accidental, mas uma manifestação das possibilidades inerentes ao projeto da modernidade, o que permitiria comparações não só com outros genocídios, mas também com outras experiências extremas de violência (Ribeiro, 2010).

Esta questão é fundamental para entender a presença sufocante da imagética do Holocausto no filme de Amos Gitai. O realizador sabia certamente que, apesar de o calvário das mulheres traficadas apresentar experiências comuns às das vítimas dos campos de concentração (o carácter disciplinador da violência na aniquilação da vontade

e da resistência, o medo como mecanismo de controlo, o constante sentimento de desorientação e impotência, a redução do Sujeito à materialidade do corpo, a um objeto funcional e dócil), em termos históricos não se poderia fazer uma equivalência entre a Shoah e o atual tráfico de seres humanos. Auschwitz tem de ser visto em *Promised Land* como figura de retórica, como metáfora para a desumanização do ser humano, para a redução do Outro à materialidade do corpo e à sua utilidade enquanto objeto ao serviço do bem-estar de alguns (o momento em que o corpo da protagonista é exposto e avaliado pelo dono do bordel de Haifa, permanecendo a cabeça da mulher fora do ecrã, é explícito neste sentido). Em Israel, país que se reclama herdeiro da memória das vítimas da Shoah, tal estratégia de Gitai só pode ser vista como provocação, como uma espécie de “abanão” à sociedade com o intuito de a levar a não permanecer indiferente perante o destino destes Outros que passaram a fazer parte da paisagem social do país. Veja-se assim a ironia do título. A “terra prometida”, ao longo dos séculos o sonho dos judeus perseguidos, mais desejada do que nunca pelas vítimas do programa de genocídio nazi, reaparece aqui numa versão distópica e subversiva. Essa terra prometida tornou-se também para alguns Outros uma realidade infernal, uma experiência que não escapa ao termo de comparação com o Mal absoluto: Auschwitz.

As estratégias utilizadas por Amos Gitai para atingir o público sinalizam o critério a partir do qual os três filmes devem ser avaliados: não se trata de reproduções da realidade, mas antes de traduções culturais, de esforços de mediatização de uma realidade “do lado de lá” para o público do “lado de cá”. Não devem ser portanto avaliados como documentários, como fontes de informação, mas antes pelo seu carácter performativo, como tentativas de, através da ficção, sensibilizar o público e obrigá-lo a tomar consciência de um certo tipo de realidade. O conceito de tradução proposto por Ribeiro é aqui muito útil para entender a tensão entre a fidelidade ao real e a refutação do realismo que atravessa em graus diferentes os três filmes. Enquanto “situação em que se procura fazer sentido a partir de um relacionamento com a diferença” (Ribeiro, 2005: 2), a tradução surge como “terceiro espaço”, como “espaço de intromissão”. Essa intromissão, “exercendo-se no ponto de contacto entre o mesmo e o outro, na fronteira, mantém presente uma relação de tensão entre os dois quadros de referência envolvidos, recusando qualquer princípio de síntese ou de assimilação que possa representar uma forma de canibalização” (Ribeiro, 2005: 6).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao contrário de *Taken*, que pega em situações associadas ao tráfico de seres humanos para diabolizar a imigração, as três longas-metragens aqui analisadas são fruto de uma vontade de sensibilizar o público ocidental para o sofrimento e a violência que atingem

muitas daquelas que apenas conseguem transpor as fronteiras com o estatuto de ilegais. Os filmes não estão porém imunes a contradições nem a silenciamentos. Poderão ser acusados de reproduzirem estereótipos, de etnicizarem as vítimas do tráfico sexual como mulheres da Europa de Leste, de promoverem o mito da escrava branca, de reforçarem discursos de vitimização, de defenderem a criminalização da prostituição, posições que, segundo algumas vozes (ver nota 21), poderão ter efeitos nefastos na vida das mulheres que escolheram a imigração e/ou a prostituição. Seria, porém, um equívoco tentar ler os filmes como meros espelhos/documentos da realidade, sem ter em conta o seu carácter performativo enquanto esforços de alerta para “outras histórias” de mobilidade na era da globalização. Conscientes da impossibilidade de recriar uma voz “autêntica”, os cineastas procuraram estratégias capazes de traduzir as descidas ao inferno das vítimas das redes de tráfico sexual e de inscreverem essas vivências em narrativas contextualizadoras e interpretativas do mundo contemporâneo. Neste esforço de tradução por parte dos cineastas, Auschwitz e o desmoronamento do império soviético surgem como lugares de memória privilegiados na identidade europeia – e obviamente na de Israel enquanto país herdeiro da memória da Shoah. Estes dois momentos fundamentais da história europeia afirmam-se assim nestes filmes como espaços simbólicos e categorias de significação essenciais para um confronto com a realidade na era da globalização.

JÚLIA GARRAIO

Investigadora do Centro de Estudos Sociais, onde integra o Núcleo de Estudos sobre Humanidades, Migrações e Estudos para a Paz (NHUMEP). Desenvolve atualmente um projeto de pós-doutoramento sobre a representação literária e cinematográfica das violações de mulheres alemãs por membros das forças aliadas no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Contacto: juliagarraio@ces.uc.pt

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agustín, Laura M. (2003), “Forget Victimization: Granting Agency to Migrants”, *Development*, 46, 30-36.
- Aradau, Claudia (2004), “The Perverse Politics of Four-Letter Words: Risk and Pity in the Securitisation of Human Trafficking”, *Millennium: Journal of International Studies*, 33, 251-277.
- Bauman, Zygmunt (2004), *Wasted lives: Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity.
- Bourdieu, Pierre (1996), *As regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença.
- Carvalho, Ana Margarida (2006), “Teresa Villaverde: Trans(e)acção”, *Visão*, 709 (5 a 11/11/2006), 152-157.

- Cunha, Sílvia Souto (2006), “Operação Cannes”, *Visão*, 689 (18 a 24/05/2006), 146-148.
- Doezema, Jo (2000), “Loose Women or Lost Women? The Re-emergence of the Myth of White Slavery in Contemporary Discourses of Trafficking in Women”, *Gender Issues*, 18, 23-50.
- Floyd, Nigel (2009), “Taken”, *TimeOut London*. Consultado a 25/10/2011, em <http://www.timeout.com/film/reviews/85680/taken.html>.
- Gitai, Amos (dir.) (2004), *Promised Land* (DVD mk2 éditions, 2005).
- Horeck, Tanya (2004), *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*. London/NY: Routledge.
- IOM Moldova (2004), “IOM Marks One Year of Lilya 4-Ever in Moldova”, *Internacional Organisation for Migration Moldova*. Consultado a 25/10/2011, em http://www.iom.md/materials/press_161104.html.
- Kristensen, Lars (2007), “Divergent Accounts of Equivalent Narratives: Russian-Swedish *Interdevochka* Meets Swedish-Russian *Lilya 4-ever*”, *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*, 4(2). Acedido a Consultado a 25/01/2012, em <http://epress.lib.uts.edu.au/ojs/index.php/portal>.
- Jacobsen, Christine M.; Stenvoll, Dag (2010), “Muslim Women and Foreign Prostitutes: Victim Discourse, Subjectivity, and Governance”, *Social Politics*, 17(3), 270-294.
- Leigh, Danny (2002), “Lukas Moodysson at the NFT”, *The Guardian*. Consultado a 25/10/2011, em <http://www.guardian.co.uk/film/2002/nov/20/features.dannyleigh>.
- Lin, Bryan (2009), “Action flick Taken leaves moviegoers behind”, *The McGill Tribune*. Consultado a 07/11/2012, em <http://media.www.mcgilltribune.com/media/storage/paper234/news/2009/03/04/AE/Action.Flick.Taken.Leaves.Moviegoers.Behind-3658170.shtml>
- Lovgren, Julia (2009), “Morel's latest not Taken in”, *The Gazette*. Consultado a 25/10/2011, em <http://www.gazette.uwo.ca/article.cfm?section=Arts&articleID=2058&month=2&day=5&year=2009>.
- Moodysson, Lukas (dir.) (2002), *Lilja 4-ever*.
- Morel, Pierre (dir.) (2008), *Taken*.
- Mühlbeyer, Harald (2009), “96 Hours”, *Cinefacts*. Consultado a 25/10/2011, em http://www.cinefacts.de/kino/1580/96_hours/filmreview.html.
- O’Connell Davidson, Julia (2003), “‘Sleeping with the Enemy’? Some Problems with Feminist Abolitionist Calls to Penalise Those Who Buy Commercial Sex”, *Social Policy and Society*, 2, 55-63.
- Queen Silvia of Sweden (2006), “Adress by Her Majesty Queen Silvia of Sweden at the Round Table of Business community against the Trafficking of Human Beings.” Consultado a 25/10/2011, em <https://www.interpol.int/Public/News/2006/news20060124Address.asp>.
- Rato, Vanessa (2006), “O Mal em acção”, *Y-Público*, 16-18 (06/11/2006).
- Rayns, Tony (2003) “Lilya 4-ever”, *Sight&Sound*. Consultado a 25/10/2011, em <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/1374>.

- Ribeiro, António Sousa (2005), "A tradução como metáfora da contemporaneidade. Pós-colonialismo, fronteiras e identidades", *Eurozine*. Consultado a 25/10/2011, em <http://www.eurozine.com/pdf/2005-07-18-ribeiro-pt.pdf>.
- Ribeiro, António Sousa (2010), "Reverses of Modernity: Post-colonialism and Post-Holocaust", in Manuela Ribeiro Sanches et al. (orgs.), *Europe in Black and White. Immigration, Race, and Identity in the 'Old Continent'*. Bristol: Intellect, 143-153.
- Ribeiro, António Sousa (2011), "Cartographies of Non-Space: Journeys to the End of the World in Holocaust Literature", *Journal of Romance Studies*, 11(1), 76-86.
- Ribeiro, António Sousa (2012), "A Culture of Fear. Panic, Mourning, Testimony, and the Question of Representation", in Daniela Agostinho et al. (orgs.), *Panic and Mourning. The Cultural Work of Trauma*. Berlin/New York: De Gruyter, 27-36.
- Rubin, Gayle com Judith Butler (2003), "Tráfico sexual – entrevista", *Cadernos pagu*, 21, 157-209.
- Russell, Dominique (org.) (2010), *Rape in Art Cinema*. New York: Continuum.
- Séguret, Olivier (2006), "Transe", in DVD-ROM (Artigos, Dossier de Imprensa e Fotos, 6-7) do DVD *Transe* (publicado originalmente em francês em *Libération*, 25/05/2006).
- Senn, Alfred Erich (2005), "Baltic Battleground", *Eurozine*. Consultado a 20/10/2011, em <http://www.eurozine.com/articles/2005-11-09-senn-en.html> (contribuição de *Kultūrus Barai*).
- Sisyphé (2005), "'Terre promise', un film d'Amos Gitaï sur la traite des femmes", *Sisyphé.org*, Consultado a 20/10/2011, em <http://sisyphe.org/spip.php?article1785>.
- Santos, Boaventura Sousa; Gomes, Conceição; Duarte, Madalena; Baganha, Maria I. (2008), *Tráfico de mulheres em Portugal para fins de exploração sexual*. Lisboa: Coleção Estudos de Género, CIG.
- Stenvoll, Dag (2002), "From Russia with Love? Newspaper Coverage of Cross-Border Prostitution in Northern Norway, 1990-2001", *European Journal of Women's Studies*, 9, 143-162.
- Villaverde, Teresa (2006), "Nota de intenções". Consultado a 07/07/2011, em http://www.clapfilmes.pt/transe/transe_pt.html.
- Villaverde, Teresa (dir.) (2006), *Transe* (DVD Atalanta Filmes, 2007).
- Virdi, Jyotika (2006), "Reverence, Rape – and the Revenge: Popular Hindi Cinema's Woman's Film", in Annette Burfoot e Susan Lord (orgs.), *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.