

DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS NO FILME *A OUTRA MARGEM*, DE LUÍS FILIPE ROCHA

DIVERGENCES AND CONVERGENCES IN THE FILM *A OUTRA MARGEM (THE OTHER SIDE)*, BY LUÍS FILIPE ROCHA

LUÍS SOBREIRA*

RESUMO: Em *A outra margem*, Luís Filipe Rocha conta a aventura humana de seres que a sociedade remeteu para as margens, por os considerar como aberrações, deficientes ou em falta. Ricardo, travesti homossexual, Vasco, seu sobrinho que sofre de trissomia 21, Maria, mãe solteira, e o transsexual Luís/Carla representam um desvio em relação à norma (o modelo heteronormativo, a lógica produtivista, a moral tradicional). Se o rio, imagem central no filme, separa, é também à beira dele que ocorrem muitos reencontros. Os próprios “marginais” aprenderão a conhecer-se mutuamente e a aceitar a alteridade do outro. Uma das pontes que os aproximará é a arte, crucial na (re)construção das respetivas identidades.

PALAVRAS-CHAVE: margem, diferença, norma, homossexualidade, deficiência.

ABSTRACT: In *A outra margem*, Luís Filipe Rocha shows the adventure of individuals that society has relegated to the periphery, considering them as unfit or depraved. Ricardo, a homosexual transvestite, Vasco, his nephew who suffers from trisomy 21, Maria, single mother, and the transsexual Luís/Carla, represent a deviation from the norm (the heteronormative model, the productivist logic, the traditional morality). If the river separate, it is also on its banks that many encounters occur. “Marginalized” learn to know each other and to accept the otherness. One of the main bridges that will bring these different characters closer together is art, crucial for the (re)reconstruction of their identities.

KEYWORDS: margin, difference, norm, homosexuality, disability.

* Professor Auxiliar (Maître de Conférences) na Universidade de Lille, membro do Laboratório de Pesquisa CECILLE EA 4074 (Centre d’Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères), França.

Um dos principais postulados da teoria queer (surgida no seio dos Estudos de Género que se desenvolveram nos EUA nos anos 90, através de releituras desconstrucionistas, na senda dos trabalhos de Foucault e Derrida) consiste na disjunção entre sexo e género, o primeiro termo designando a anatomia ou a biologia e o segundo os papéis sociais que atribuídos àquele. Daqui resulta, pois, que o género (masculino/feminino) mas também a sexualidade dos indivíduos não são determinados pelo seu sexo biológico. Por outras palavras, a categoria de género não corresponde a nenhuma “essência” ou verdade ontológica; é antes uma construção social, uma fabricação histórica e cultural.

Do mesmo modo, não se pode confundir a heterossexualidade com a sexualidade *tout court*, como se esta fosse natural, inata. Como lembra Beatriz Preciado, “a (hétero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente do corpo de cada recém-nascido é antes re-inscrita, ou re-instituída através de operações constantes de repetição e re-citação dos códigos (masculino e feminino) socialmente designados como naturais”¹ (PRECIADO, 2000, p. 94). Confirma-se assim o que já antes Judith Butler havia afirmado: que em tratando-se do ser humano, a construção sociocultural precede o biológico, ou seja, são os estereótipos de género que impõem um sentido às diferenças genitais, criando assim uma clivagem sexual de tipo binário pretensamente natural. Com efeito, para Butler, os atos e os discursos dos indivíduos não se limitam a descrever o género; são também performativos, isto é, produzem eles próprios aquilo que descrevem, a saber, a conceção normativa das identidades de género e de sexo.

Ainda segundo essa investigadora americana, as transgressões à norma são a melhor demonstração de que os géneros não passam de uma mera construção sociocultural. Entre os exemplos mais evidentes da não coincidência entre as identidades de género e de sexo, Judith Butler cita o caso dos travestis que mimam em palco os atributos associados a um género diferente do seu sexo biológico. Uma outra ilustração clara de resistência à imposição do dispositivo de identidade de género é a que resulta da problemática do transsexualismo, ou seja, da situação de indivíduos cuja identidade de género não corresponde ao sexo com que nasceram, facto que os leva a adotar a aparência e os atributos socialmente associados ao outro sexo e por vezes até a recorrer a uma cirurgia de reatribuição sexual.

¹ Tradução nossa.

Daqui se conclui, pois, que o gênero é algo de fluido, aberto e incerto, que depende principalmente do contexto sociocultural dos indivíduos e das suas motivações subjetivas. Como os teorizadores do movimento queer não se cansam de repetir, as definições habituais das identidades de gênero e de sexo não contemplam evidentemente a multiplicidade dos desejos, das orientações sexuais e das práticas dos indivíduos.

Em matéria de gênero, esta noção de fluidez das identidades não só permite abrir uma via de acesso à libertação identitária mas também indagar em que medida certas identidades de gênero e de sexo frequentemente consideradas como perversas ou desviantes, isto é queer, podem, ao questionar as normas heterossexuais e as estruturas sexistas que regem a sociedade, contribuir para a evolução das relações entre os indivíduos.

O filme *A outra margem*, do realizador Luís Filipe Rocha, estreado em Portugal em 2006, constrói precisamente uma intriga centrada em torno das problemáticas da identidade de gênero e da norma sexual, através das figuras de um travesti e de um transexual, às quais se associam outros tipos marginais como uma mãe solteira e o seu filho portador de trissomia 21.

No nosso comentário, procuraremos demonstrar a forma como as diferentes personagens, divergindo cada uma à sua maneira em relação a um suposto centro de autoproclamada normalidade, acabarão por confluir e criar assim laços de solidariedade que lhes permitirão transcender o impasse em que se encontram e ganhar capacidade de ação para transformar as suas vidas. Mais concretamente, observaremos como partindo de uma situação inicial de exclusão ou isolamento, de vitimização ou resignação, de desespero ou ausência de perspectivas, as personagens conhecerão progressivamente um processo de empoderamento que lhes permitirá cauterizar as feridas, emancipar-se e começar uma nova vida.

Como teremos ocasião de salientar, se o confronto com a alteridade desempenha um papel tão importante no processo de afirmação identitária e existencial das personagens é porque esse confronto ao produzir uma aprendizagem sobre o outro conduz simultaneamente a uma aprendizagem sobre si.

Na nossa análise veremos, pois, como este encontro com a intimidade mais profunda do ser desempenha igualmente um papel essencial no desenvolvimento ético das personagens.

Como já deixámos transparecer, esta vivência positiva da diferença está todavia completamente ausente no início do filme. Com efeito, podemos dizer que

a abertura se faz sob os auspícios da morte, do anátema e da solidão. Ricardo, travesti num bar de Lisboa, acaba de perder o jovem companheiro com quem vivia há quatro anos. As primeiras imagens fazem alternar o final de uma atuação de Vanessa Blue (nome artístico de Ricardo), que, uma vez no camarim, deixa escapar a sua dor, e a cremação do corpo de Domingos.

Se é certo que o caráter radicalmente explícito desta segunda cena solicita as emoções do espectador, suscitando horror e compaixão, ele instaura também por outro lado uma imensa gravidade que o incita a refletir acerca dos seus próprios preconceitos homofóbicos e a tomar consciência de que estes podem ter consequências dramáticas a ponto de aniquilarem a vida. De facto, como não tardaremos a descobrir, o jovem, em rutura com a sua família, quiçá infetado com o vírus da sida, como aventa um amigo, suicidou-se. Comentando a hipotética explicação avançada pelo outro, Luís/Carla, um transexual, antigo companheiro de Ricardo, responderá com esteva terrível fórmula generalizante: “infetadas estamos todas nós desde que nascemos”. Como podemos constatar, neste momento das suas vidas, as personagens parecem pois sentir a sua diferença como uma espécie de maldição e encarar a morte como algo de positivo: “o fogo liberta os que partem e aquece os que ficam”, acrescentará Luís/Carla, de maneira sentenciosa.

Fiel à memória do companheiro e cumprindo o que considera ser o seu dever, Ricardo desloca-se ao Alentejo para entregar aos pais daquele a urna com as cinzas. Defronta-se então com a mentalidade arcaica daquele casal de idosos, vivendo num meio rural, fechado sobre si mesmo. Enquanto Ricardo fala a linguagem dos afetos, a família escuda-se por trás da norma heterossexista, tida por natural, para reafirmar a sua reprovação em relação ao comportamento dissidente do filho. O anúncio da morte-suicídio de Domingos não comove os pais nem lhes causa aparentemente qualquer remorso. Com efeito, já há muito que eles próprios o mataram simbolicamente quando o renegaram. Um ato que a mãe reitera agora através da única frase que profere durante o breve encontro: “o nosso filho já morreu há muito tempo” e na qual insistirá uma segunda vez. À violência simbólica desta condenação, juntam-se as injúrias do marido contra Ricardo e as ameaças físicas. Não é, pois, de admirar que, face à intolerância e até ao ódio com que foi acolhida a sua tentativa de reconciliação póstuma entre Domingos e os pais, Ricardo regresse a Lisboa ainda mais deprimido. Os sentimentos de perda, de solidão e de pavor que tomam conta da personagem nesse

momento são magistralmente sugeridos pelo fundo musical escolhido pelo realizador para acompanhar a imagem do regresso ao quotidiano no apartamento. Referimo-nos ao fado “O Medo” cantado por Amália Rodrigues, composto a partir do poema “Quem dorme à noite comigo?”, de Reinaldo Ferreira, poeta que encarnou também em seu tempo a figura do homossexual torturado e maldito. A última estrofe do poema

Gritar? Quem pode salvar-me
Do que está dentro de mim?
Gostava até de matar-me.
Mas eu sei que ele [o medo] há-de esperar-me
Ao pé da ponte do fim²

preuncia assim a tentativa de suicídio que de imediato se seguirá. O oxímoro com que o poema-fado se encerra constitui, todavia, um indício que permite supor que a ponte será mais forte do que o fim até porque não há pontes para o abismo mas apenas para a outra margem, ou seja, pontes que aproximam - assim a(s) personagem(s) saiba(m) vencer o medo!

E são de facto pontes o que, a partir desse momento e até ao final do filme, veremos surgir a unir seres dissonantes que a corrente hegemónica relegou para as margens. A primeira ligação que se estabelece é, pois, entre Luís/Carla e Maria chamada a Lisboa para visitar o irmão hospitalizado e de quem ela não tinha notícias há anos, mais precisamente (ser-nos-á depois dito) desde o dia em que aquele, para evitar casar-se com uma amiga de infância, Luísa, deixara precipitadamente a cidade natal, situada no norte do país (Amarante). Apesar de uma ligeira surpresa e de um certo pouco à-vontade de Maria em relação à transsexualidade de Luís/Carla, não há da sua parte qualquer julgamento e ainda menos hostilidade. É esta mesma atitude de neutralidade que ela mantém quando Luís/Carla, estranhando a sua excessiva discrição, lhe decide contar (quem se sabe para testar o seu grau de tolerância ou simplesmente para a familiarizar

² in *Poemas*, único livro do autor, publicado postumamente, em 1960, em Lourenço Marques, pela Imprensa Nacional de Moçambique. Em 1966, saiu uma segunda edição, em Portugal (Portugália Editora, coleção Poetas de Hoje), com prefácio de José Régio. Data desse ano também a gravação original de Amália, com música de Alain Oulman. Apesar da sua imensa qualidade, este fado só será editado pela primeira vez em 1997, num álbum de inéditos intitulado *Segredo*.

com o universo LGBT) a vida profissional e sentimental do irmão, aproveitando ao mesmo tempo para lhe explicar – a ela e ao espectador-, resumida mas pedagogicamente, a sua própria problemática identitária.

Nesse sentido, esclarece, por exemplo, a distinção entre travesti e transexual, o que lhe permite nomeadamente desfazer a confusão entre género, sexo e orientação sexual. Assim, a propósito da separação entre ela e Ricardo, com quem teve uma ligação durante alguns anos, precisará: “Temos gostos diferente. O Ricardo gosta de homens que gostam de homens e eu gosto de homens que gostam de mulheres”.

Por aqui se pode ver então que começam a emergir paulatinamente certos princípios fundamentais como o do direito de afirmar a sua diferença (contra a lei do silêncio, do medo e da vergonha) e o do correlato dever de respeitar o outro na sua estranheza ou na sua singularidade.

Como se observará logo em seguida, esta abertura ao Diferente, ao “a-normal” irá ainda bem mais longe para se transformar em verdadeiro acolhimento, não só na aceção literal do termo, mas também e sobretudo no seu sentido mais genuíno. Com efeito, depois de ter ficado ela própria instalada no apartamento de Ricardo à espera que ele se restabelecesse, Maria convida o irmão a passar uma temporada em sua casa para descansar e conhecer o sobrinho. Durante esse diálogo, Maria conta como o pai do Vasco fugiu um ano depois de ele ter nascido e como foi difícil a princípio, para ela própria, aceitar a diferença do filho, tendo até chegado a desejar que ele morresse. Presentemente, e apesar da sua deficiência, o jovem conseguiu inserir-se no mundo do trabalho e leva uma vida pacata com a mãe que o considera “um companheiro”, “um ser humano encantador”.

Observando mais de perto o quadro, verificamos no entanto que ele não é tão harmonioso como parece à primeira vista. Assim por exemplo o facto de Vasco trabalhar precisamente num ginásio encerra alguma ambiguidade: por um lado, o seu físico mistura-se ao de plásticas perfeitas, no que podemos ver um sinal salutar de integração; mas, por outro, quando atraído por esses corpos se põe a contemplá-los, o responsável não deixa de o repreender com alguma bonomia mas também firmeza. Ora esta interdição de olhar, ainda que compreensível num local de trabalho, pode também, dada a trissomia do visado, soar como um lembrete da fronteira invisível entre válidos e não-válidos. Em outros momentos em que a questão da vida sentimental de Vasco é afluída (essencialmente

pelo próprio) percebe-se também que o assunto é delicado e por conseguinte iludido. A solução será ele a encontrá-la ao dar-se conta de que através de um papel de ator poderia realizar o seu sonho de casar-se e ser pai. Regressaremos mais à frente a esta função emancipatória do teatro enquanto meio simbólico de reinvenção pessoal; para já importa-nos sublinhar a impossibilidade em que Vasco se encontra de realizar o seu projeto. Embora seja “alegre”, como refere a mãe, podemos-nos perguntar se é feliz. Além disso, se Maria compreende os anseios do filho (“eu gostava de te poder dar tudo o que sonhas”, diz-lhe) mas não sabe como o ajudar, o avô, quanto a ele, ressabiado depois da fuga de Ricardo e da morte da mulher, sentindo-se cansado e demasiado só, exerce amiúde uma certa pressão sobre o neto para que ele o secunde e se conforme ao modo de vida do campo, ou seja, se vergue ao peso da tradição. Para voltar a Maria, como facilmente se adivinha, vive para o filho; desistiu de ter vida sentimental e, à exceção de umas poucas saídas com Vasco e Luísa, passa o tempo livre em casa a tricotar, qual Penélope, no tear mecânico que herdou da mãe. Luísa, essa, vive agarrada ao passado, não perdoou Ricardo e também não voltou a casar.

O regresso de Ricardo à terra natal representa o confronto com o passado e com certos conflitos não resolvidos. É por isso mesmo uma ocasião de autoquestionamento para todos, mesmo se certas reconciliações continuarão impossíveis. Extremamente bem-sucedida será a aproximação entre Ricardo, Maria e Vasco. O sucesso deste reatar de laços deve-se ao facto de ele assentar em valores profundamente positivos – de verdade, de abertura ao outro, de empatia perante o seu sofrimento, mas também de reconhecimento e valorização da liberdade individual. Ao mesmo tempo que os membros do trio se aproximam, crescem o respeito, a confiança e o afeto mútuos, sentimentos que desempenharão um papel decisivo no fortalecimento da autoestima das personagens, condição *sine qua non* para ultrapassarem os bloqueios que as impedem de avançar.

A este propósito, parece legítimo afirmar que, ao mobilizar atitudes de escuta e de grande atenção ao outro, o filme de Luís Filipe Rocha ilustra em certa medida um tipo de ética a que algumas feministas têm vindo a chamar “uma ética do care” ou do cuidado (GILLIGAN, 1982 e TRONTO, 2003) mas cujos princípios remontam a Levinas. Segundo o filósofo, a ética é existir para o outro, sentir-se responsável por ele, ouvir e responder ao seu sofrimento. Levinas utiliza a metáfora da maternidade para definir a paixão ética. Esta paixão é hospitalidade, no sentido em que, à semelhança do que acontece com a maternidade, aquele que

acolhe, ao permitir que o outro penetre no seu mundo (no seu corpo, nas suas entranhas), torna-se responsável por ele. Além disso, há também nesta metáfora a ideia de ajudar o outro a revelar-se a si mesmo, a ser plenamente (LEVINAS, 1978, p. 121).

Será precisamente essa experiência que conhecerão as três personagens. Sentindo que o olhar pousado sobre si é profundamente afetuoso e, no caso de Vasco, virgem até de qualquer imagem pré-concebida, Ricardo começará gradualmente a reconstruir-se, dando a ver, de maneira cada vez mais explícita, a sua diferença. Primeiro, ao falar do namorado desaparecido, de quem mostra uma fotografia ao sobrinho, mais tarde explicando-lhe que é travesti, enfim aparecendo uma noite à mesa, transformado em Vanessa Blue. Uma Vanessa bem menos exuberante que sai aqui do contexto do palco para se afirmar como parte integrante de Ricardo, como uma máscara de gênero feminino plenamente assumida, com tudo o que isso significa em termos de subversão das categorias identitárias habituais. A esse propósito, nunca é demais lembrar o que diz Bakhtin acerca do motivo da máscara. De acordo com este teorizador, ela

traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; [em suma,] a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos. (BAKHTIN, 2010, p. 35)

Metamorfose é também o que se opera em Vasco que, através do contacto com o exemplo de liberdade do tio, ousará enfim verbalizar abertamente as suas aspirações profundas (até aí mais ou menos secretas) e tornar-se mais autónomo em relação à mãe. Uma manifestação da sua entrada na idade adulta são as suas saídas à noite na companhia do tio.

Durante uma dessas idas à discoteca, em que aliás Ricardo parte ostentando uma dupla identidade de gênero, Maria, face ao tear, desata a chorar convulsivamente. Percebemos que não se trata de todo de um qualquer ímpeto de cólera, mas antes de uma tomada de consciência em relação ao estado de alienação a que chegou a sua própria existência, além obviamente do pressentimento de que o filho lhe escapa. É isso mesmo que acaba por admitir num diálogo com o

irmão, quando este se oferece para levar o Vasco para Lisboa, onde poderia integrar uma companhia de atores com síndrome de Down. Eis as palavras de Maria:

Durante dezassete anos a dependência do Vasco foi o meu seguro de vida de mãe. Acreditei que ele iria viver a vida toda comigo, que nunca poderia sair de casa. Até hoje não me interessei por mais nada nem por mais ninguém. A minha vida é o Vasco e quem ficou dependente fui eu. Eu tenho medo de me separar dele. Eu tenho medo de ficar sozinha, do desgosto e do vazio que possa ser a minha vida sem ele.

Para concluir a seguir: “Se ele for é porque quer crescer. Eu só posso apoiá-lo e ficar contente”.

Como podemos verificar, a proximidade crescente entre Ricardo e Vasco permite a Maria distanciar-se para observar de maneira mais objetiva a sua própria relação com o filho, apercebendo-se então de que os papéis se inverteram, ou seja, de que quem precisa mais do outro para continuar a avançar é ela. De facto, a sua vida não tem outro sentido a não ser ocupar-se de Vasco, o que, paradoxalmente, acaba também por o limitar ainda mais.

A sua análise extremamente lúcida da situação leva-a a decidir quebrar esta lógica de funcionamento paralisante, a fim de retomar posse da sua vida e dar ao filho a possibilidade de concretizar o seu sonho, encorajando-o assim também, de maneira metafórica, a ser ator do seu próprio destino. Na sequência deste empoderamento, conceito com que pretendemos aqui designar o processo de tomada de consciência através do qual os indivíduos recuperam o controlo sobre as suas vidas ³, novas relações de filiação se estabelecerão. Na realidade, Maria, dando provas de uma confiança absoluta no irmão, aceitará que ele desempenhe o papel do pai que Vasco sempre quis e nunca teve. O modo como Ricardo acolhe o sobrinho em Lisboa e põe em prática os princípios de hospitalidade e responsabilidade transcende a própria postura ética de que fala Levinas

³ Como sintetiza Maria Graciete Besse (2013), trata-se de “um conceito polissémico [...], cujas raízes mergulham na reforma protestante do século XVI, (que) tem sido mobilizado desde os anos 1970 pelos movimentos feministas e negros, alimentando a reflexão em diversos domínios das ciências humanas e sociais, para além de uma utilização concreta na esfera da política social, educativa ou humanitária, com vista à transformação emancipatória de pessoas e comunidades”. Ver a este propósito, por exemplo: WALLERSTEIN & BENRSTEIN, 1994.

para se aproximar efetivamente de uma verdadeira adoção. A este propósito, pode-se afirmar até que, ao sublinhar a qualidade dos laços que unem Ricardo a Vasco, o filme contribui também, de maneira indireta, para derrubar preconceitos e estereótipos que pesam ainda sobre a homoparentalidade.

Seja como for, a questão da relação pai-filho é absolutamente central no filme como fica demonstrado também através das tentativas, ocorridas pelo meio, de aproximação entre Ricardo e o pai. Embora este dê sinais na intimidade de sofrer com a ausência do filho (nomeadamente ao pôr-se a restaurar o cavalo de baioço com que ele brincava em criança), não consegue no fundo perdoar-lhe as “faltas” antigas. É o que constatamos numa das principais cenas, quando Ricardo, postado na outra margem do rio, ao tentar dialogar com o pai, percebe que ele se mantém irredutível nas suas posições, continuando a acusá-lo de ter causado a vergonha da família ao fugir ao casamento. O que é, entretanto, curioso observar é que, se o rio simboliza aqui uma distinção entre dois mundos, ele não estabelece todavia nenhuma hierarquia entre eles, antes os coloca num plano simétrico, como indica o próprio relativo – “a **outra** margem” - inscrito no título do filme. O facto de se retirar assim à ordem heterossexista, encarnada pelo pai, a posição central, que ela considera ser sua por direito natural, é justamente uma forma de a relativizar, mostrando que ela não passa afinal de uma construção social. Por aqui se reconhece então também, e pela mesma razão, que as “marginalidades” não são ontológicas, nada podendo assim justificar a ostracização das mesmas. O filme parece assim querer dizer-nos que não existem normalidades nem marginalidades (sexuais ou outras) mas apenas indivíduos capazes ou não de cruzar o espaço que os separa do outro.

No caso do pai de Ricardo, por motivos que têm que ver com o seu próprio contexto sociocultural, o espaço que o separa do filho assemelha-se a um obstáculo intransponível. Uma reação, diga-se de passagem, que muito choca Maria, pois se há um ensinamento que tirou da sua própria experiência é que o amor de um pai deve ser incondicional. Não é aliás também por acaso que, ao programar uma saída ao cinema, a escolha da personagem recai sobre um filme acerca do sofrimento que representa a perda de um filho - citação indireta do realizador a *O quarto do filho* (2001), de Nani Moretti.

Um outro conflito que persistirá é o que opõe Luísa a Ricardo. Incapaz de fazer o luto da antiga relação, Luísa não hesita em procurar o ex-noivo e a exigir dele que lhe devolva a vida que lhe tirou no dia em que partiu. Mais uma vez, é

junto ao rio, onde Luísa se quis matar, que se realiza o reencontro, culminando o mesmo com uma relação sexual. Como facilmente se compreende, o interesse de fazer viver esta experiência heterossexual a Ricardo está em que ela permite uma vez mais desconstruir uma certa concepção dual da sexualidade demasiado rígida e estática, e demonstrar, ao contrário, a complexidade e diversidade das formas de desejo. À imagem do rio, a identidade de Ricardo revela-se assim fluida, o mesmo é dizer, inapreensível, proteiforme, numa palavra, queer.

Compreendendo enfim que não pode “normalizar” Ricardo, ou seja, convertê-lo ao esquema canônico de “complementaridade sexual e de fusão amorosa das identidades” (FOUCAULT, 1994, p. 165-166), Luísa acabará por se refugiar de novo nas recordações do passado, falhando, deste modo, uma oportunidade de reconciliação a partir de novas bases.

Assim, paradoxalmente, são as personagens que marginalizam que se encontram por seu turno marginalizadas, no sentido em que ficam sós, paradas numa margem do tempo.

Ricardo, quanto a ele, sabe que fazer o luto do passado (sem que isso signifique no entanto apagá-lo) é a condição vital para um indivíduo sobreviver e se poder projetar no futuro. É, pois, natural que a última sequência do filme o apresente de regresso ao Alentejo na companhia de Vasco para espalhar no meio do campo as cinzas do namorado. A dor e a pulsão de morte que habitavam Ricardo e seus amigos no início do filme e que fizeram dizer a Luís/Carla “Todas nós somos muito trágicas e um pouco mórbidas”, dão pois lugar, no final, à serenidade interior e à alegria de viver. Para o renascimento de Ricardo muito contribuíram, como já se disse, a irmã e o sobrinho. A empatia de Maria e a candura de Vasco ajudaram-no a fazer um trabalho sobre si próprio e a reparar, assim, uma autoimagem degradada por toda uma série de rejeições homofóbicas que lhe retiraram dignidade humana. Graças em especial ao olhar puro de Vasco, Ricardo desenvolve uma nova percepção de si, trabalhada por uma profunda exigência ética, que o leva também a abrir-se ao outro, a solidarizar-se com a sua diferença e a ajudá-lo a reinventar-se através dela. Para ambas as personagens, a arte desempenha um papel essencial nesse processo de libertação regeneradora. Não é por acaso que todo o filme se encontra estruturado pela música e por sequências de representação teatral e musical e que duas das últimas sequências apresentam Ricardo/Vanessa Blue e Vasco cada um em seu palco. Como bem intuía Vasco,

a arte constitui efetivamente um espaço privilegiado no qual as identidades se podem diluir para dar lugar a outras, num contínuo jogo de criação e recriação.

Em suma, contrariamente a muitos filmes sobre a diferença (e, em particular, a diferença sexual), *A outra margem*, de Luís Filipe Rocha, propõe, sobre um fundo de *pathos* e num tom por vezes pedagógico, uma mensagem de esperança e de valores positivos. Uma estratégia em aparência menos subversiva, mas que tem a vantagem de suscitar a adesão do grande público e assim lutar de maneira mais eficaz contra a irracionalidade geral e os mecanismos de pressão, repressão e exclusão social que ela engendra.

Referências

- BAKTHIN, Michail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7.ª ed. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BESSE, Maria Graciete. Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge. *Abril – Revista do núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Niterói, v. 5, n. 11, novembro 2013.
- BUTLER Judith. *Gender trouble: feminism and subversion of identity*, New York: Routledge, 1990.
- BUTLER Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York and London: Routledge, 1993.
- BUTLER Judith e RUBIN, Gayle. *Marché au sexe*. Paris: Epel, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*, tome IV, Paris: Gallimard, 1994.
- GILLIGAN, Carol. *Une voix différente: pour une éthique du care*, Paris: Flammarion/Champs, 2008.
- LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*. Paris: Le Livre de Poche, «Biblio-Essais», n.º 4121, 1978.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifeste contra-sexuel*, Paris: Balland, 2000.
- TRONTO, Joan. *Un monde vulnérable: pour une politique du care*, Paris: La Découverte, 2003.
- WALLERSTEIN, Nina ; BENRSTEIN, Edward. Introduction to community empowerment, participation, education and health. *Health Education Quarterly : Special Issue Community Empowerment, Participatory Education and Health*, I, v. 21, n.2, p. 41-48, Summer 1994.