

## UMA FENDA NA REPRESENTAÇÃO: IMIGRANTES ENTRE A POLÍCIA E A POLÍTICA NO FILME ‘ZONA DE EXCLUSÃO’<sup>1</sup>

*A crack in representation: migrants between police and politics in the movie ‘Green border’*

Suzana Velasco<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Selecionado: este trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Brasil. **E-mail:** [suzana.velasco@gmail.com](mailto:suzana.velasco@gmail.com) **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-4594-2662>.

Recebido em: 15 mai. 2025 | Aceito em: 10 nov. 2025.



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

## RESUMO

O artigo analisa o filme polonês *Zona de exclusão* (2023), de Agnieszka Holland, para pensar em que medida uma política da estética pode desafiar representações contemporâneas da imigração na Europa. No filme, imigrantes se embrenham na floresta entre Belarus e Polônia para tentar pedir refúgio na União Europeia, sendo impedidos por guardas de fronteira e ajudados por ativistas. Aproximando tanto as ações dos guardas quando de agentes humanitários da lógica da polícia, nos termos de Rancière, o texto mostra como fissuras nessa lógica permitem encontros com os imigrantes, apontando para outras possibilidades de organização do sensível. Como objeto cultural, *Zona de exclusão* expõe a ordem coercitiva da gestão migratória na Europa mas também a possibilidade de deslocar o lugar “próprio” de sujeitos de migração. Nesse sentido, ele é político não simplesmente pelo tema tratado, mas sobretudo pela fenda que provoca numa representação consensual de imigrantes.

**Palavras-chave:** Representação. Imigração. Política da estética.

## ABSTRACT

The article analyzes the Polish movie *Green border* (2023), by Agnieszka Holland, to reflect on how a politics of aesthetics might challenge contemporary representations of migration in Europe. In the film, migrants enter the forest between Belarus and Poland to seek asylum in the European Union, being stopped by border guards and helped by activists. Drawing a connection between the guards' and humanitarian agents' actions and the logic of the police, in Rancière's terms, the text shows how cracks in that logic allow for encounters with the migrants, pointing to new configurations of the sensible. As a cultural object, *Green border* exposes the coercive order of migratory governance in Europe, but also the possibility of displacing the “proper” place of migrant subjects. In this sense, it is political not simply because of its theme, but primarily because it cracks open a consensual representation of migrants.

**Keywords:** Representation. Migration. Politics of aesthetics.

## INTRODUÇÃO

No meio da Floresta Bialowieza, na Polônia, perto da fronteira com Belarus, imigrantes<sup>3</sup> são atendidos por ativistas de uma organização humanitária, que lhes levam água, comida, remédios e informação sobre procedimentos legais. Se eles decidirem solicitar refúgio ali, será chamada a guarda de fronteira, que pode levá-los para “centros de refugiados parecidos com prisões” até que seus pedidos sejam analisados, explica uma polonesa. Mas os militares também podem simplesmente deportá-los, “embora seja ilegal”, ela avisa. Com seus celulares, os ativistas

---

<sup>3</sup> Este artigo usa o termo “imigrantes” para se referir, de forma geral, a sujeitos que se deslocam entre países, cruzando fronteiras territoriais. O objetivo não é generalizar suas condições, mas chamar atenção para seu status legal, como o de solicitante de refúgio, somente nos momentos em que eles são assim classificados na narrativa.

filmam depoimentos dos imigrantes como parte da solicitação de refúgio. Amina conta que o marido foi açoitado por integrantes do Estado Islâmico na Síria porque estava fumando durante o período de jejum do Ramadã. Ela quer que Bashir mostre as marcas no corpo, mas ele a interrompe, dizendo que não há propósito nisso: “Eles têm visto nossas histórias nos últimos dez anos. Ninguém fez nada. Não volte a tocar neste assunto”, diz, com irritação, em uma das cenas do filme *Zona de exclusão* (2023), dirigido por Agnieszka Holland. “Chega, homem, pare de gravar”, Bashir demanda, levantando-se em direção ao celular.<sup>4</sup>

O ativista para de gravar, mas *Zona de exclusão* continua a mostrar a travessia de Bashir, sua família e outros imigrantes que, em outubro de 2021, consolidavam uma nova rota de imigração rumo à Europa. Meses antes, o presidente de Belarus, Alexander Lukashenko — no poder desde 1994 e com mandato até 2030 —, multiplicara a concessão de vistos para emigrantes do Oriente Médio e da África. Ele foi então acusado por líderes europeus de querer incitar sentimentos anti-imigração e desestabilizar a União Europeia, já que por Belarus era possível entrar em três países membros do bloco: Polônia, Lituânia e Letônia. Em reação, a Polônia criou uma zona de exclusão de cerca de três quilômetros de largura ao longo da fronteira, ou seja, pôs uma área sob estado de emergência. Além disso, instalou uma cerca de arame farpado de 5,5 metros de altura em 200 quilômetros, metade da extensão total da fronteira (Pronczuk, 2023). Ali os guardas de ambos os países passaram a capturar imigrantes e levá-los para o outro lado repetidas vezes.

Apesar de, àquela altura, o mundo estar cansado de saber dos horrores da Guerra na Síria, como aponta Bashir, e acompanhar as notícias de mortes no Mar Mediterrâneo e na rota terrestre dos Bálcãs, menos se noticiou sobre o que acontecia na Floresta Bialowieza e o jogo político entre países que usavam imigrantes como peões. Diante da escassez de informação, com a proibição do acesso de jornalistas e organizações humanitárias à região, a diretora polonesa Agnieszka Holland decidiu fazer um filme de ficção, cujo roteiro foi escrito em apenas dois meses, junto com Gabriela Lazarkiewicz-Sieczko e Maciej Pisuk, a partir de entrevistas com imigrantes, guardas de fronteira e ativistas. Em entrevista sobre o filme, Holland cita uma declaração de Jarosław Kaczyński, um dos fundadores do partido populista de extrema-direita polonês Lei e Justiça. Em 2021, quando era vice-primeiro-ministro da Polônia, Kaczyński afirmou que os Estados Unidos perderam a Guerra do Vietnã porque permitiram que a mídia estivesse lá.<sup>5</sup> “Era uma declaração muito clara e cínica: Podemos fazer coisas terríveis, mas vocês não podem vê-las” (Handler, 2024, *minha tradução*), comenta a diretora.

Ao criar *Zona de exclusão*, Holland insiste que é preciso ver. Seu personagem Bashir, por sua vez, lembra que ver não é suficiente. Quando o sírio pede que seu depoimento não seja

<sup>4</sup> Este e os outros diálogos de *Zona de exclusão* (2023) reproduzidos neste artigo foram retirados das legendas em português do filme, exibido em plataformas de streaming.

<sup>5</sup> Após a Guerra do Vietnã, ficou claro que a mídia teve papel central na opinião pública, com efeitos na decisão pela retirada militar dos Estados Unidos, por meio de reportagens escritas, fotojornalismo e cobertura televisiva. Como aponta Gilboa (2001), esse impacto motivou o início dos estudos sobre os vínculos entre mídia e relações internacionais no país.

filmado, ele já havia sido levado de volta à força para Belarus algumas vezes por militares poloneses. Mesmo solicitando refúgio, a situação se repete. Bashir não acredita mais na informação dada pelos ativistas nem nos meios legais, assim como não acredita mais em orar, como faz seu pai, que estende um tapete para Alá no meio da floresta. Mas ele segue tentando entrar na Europa, e Holland — conhecida por filmes que tratam do período nazista, como *Filhos da guerra* (1991) e *Na escuridão* (2011) — o segue com sua câmera. A diretora mostra a violência na fronteira e a engrenagem que a sustenta, mas também encontros que podem reconfigurar seus contornos, apesar da violência.

Diante da tensão entre a necessidade e a insuficiência de ver o horror, este artigo se pergunta em que medida *Zona de exclusão* expõe e desafia uma “partilha do sensível” (Rancière, 1996, 2009) em relação à imigração contemporânea na Europa, ou seja, evidencia um regime de visibilidade em que imigrantes ocupam um lugar de exceção na norma territorial do sistema internacional, mas também aponta para a possibilidade de reorganização desse regime. Partindo do pressuposto de que não se pode escapar da representação, o texto considera que abordagens estéticas como a do cinema podem ressaltar o descompasso que existe entre o objeto representado — no caso, a imigração — e sua representação, e que é ali onde reside a política (Bleiker, 2001, p. 512; Rancière, 2009, pp. 19-21). É justamente esse descompasso que permite uma abertura ao dissenso, que, segundo Rancière (2012, p. 48), não é simplesmente uma divergência de ideias, mas uma forma de organização do sensível que mostre que “toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação”.

O artigo se propõe a pensar como *Zona de exclusão*, como objeto de cultura, permite deslocar o lugar “próprio” de sujeitos de migração na Europa e, na esteira de Rancière, ser político não simplesmente pelo tema tratado, mas ao propor uma fenda numa unidade consensual de representação de imigrantes. Nessa fenda, instaura-se uma abertura para outras possibilidades de representação, de organização do sensível. Para isso, a análise fílmica se debruça no enredo, nos traços formais da obra e em seus “sujeitos estéticos”, ou seja, personagens “cujos movimentos e ações (tanto intencionais quanto não intencionais) mapeiam e frequentemente alteram terrenos experienciais e politicamente relevantes” (Shapiro, 2013, p. xiv, *minha tradução*).

A proposta do texto é que esses movimentos instiguem questões teóricas sobre representação, relações entre estética e política e sobre a possibilidade de instauração de um dissenso na gestão migratória da União Europeia, um tema central da política internacional contemporânea. O texto segue a proposta metodológica de Shapiro (2013) de “pensar com textos artísticos”, não para se afastar do mundo real, mas justamente para estimular uma “prática crítica”, elaborando “justaposições que perturbem ou tornem historicamente contingentes as práticas de conhecimento reconhecidas” (Shapiro, 2013, p. xv, *minha tradução*).

*Zona de exclusão* está dividido em quatro partes e um epílogo. A primeira, intitulada “A família”, mostra a chegada dos sírios e da afegã que se junta a eles e a violência que sofrem na Floresta Bialowieza. A segunda, “A guarda de fronteira”, apresenta brevemente os militares

poloneses que vigiam a fronteira. A terceira parte, “Os ativistas”, inicia-se com a situação descrita no início deste artigo, em que membros da organização humanitária polonesa Fronteira encontram imigrantes na floresta. A quarta parte, “Julia”, retrata a psicóloga polonesa moradora de uma área próxima à fronteira que, ao se deparar com uma morte trágica, acaba se unindo aos ativistas, mas entra em conflito com seus modos de proceder.

A próxima seção analisa como *Zona de exclusão* acentua a arbitrariedade dos limites territoriais, ressaltada por opções formais da direção e pelo roteiro que repete as idas e vindas na floresta/fronteira. Nesse sentido, ele mostra como práticas de fronteirização “fazem” imigrantes (Tazzioli, 2019), mas também são contestadas por eles — e nessa disputa reside a política. A seção seguinte examina como o humanitarismo, representado pelos ativistas que ajudam os imigrantes, participa da mesma gestão burocrática da circulação de imigrantes empreendida pelos guardas de fronteira, ainda que suas convicções sejam opostas. Desse modo, ele se insere na lógica da polícia (Rancière, 2012). A seção posterior, por sua vez, analisa como certas fissuras nessa lógica permitem ultrapassar o âmbito do reconhecimento e instaurar um encontro entre imigrantes e outras personagens, instaurando um novo regime de visibilidade sobre aqueles sujeitos. Por fim, o artigo conclui com a ideia da ficção como produção de formas de percepção e dinâmicas de afeto dissensuais, que estão no centro da política (Rancière, 2009, 2012).

## FRONTEIRA COMO LUGAR DA POLÍTICA

Em polonês, *Zona de exclusão* foi nomeado *Zielona granica*, que significa literalmente “Fronteira verde”, termo também usado na tradução do filme em inglês, *Green border*. O título se refere à Floresta Bialowieza, que ocupa 141.885 hectares entre a Polônia e Belarus. A primeira cena é uma tomada aérea da densa vegetação verde, que se estende sem que se possa ver seu fim. Porém, apenas 20 segundos depois, a imagem colorida muda para preto e branco, e assim permanece ao longo de duas horas e meia. A opção estética intensifica a escuridão nas muitas cenas noturnas, cuja luz é trazida por lanternas e carros dos militares. Os guardas, no entanto, apagam os faróis quando estão perto do arame farpado que delimita a fronteira, para que não sejam vistos pelos militares do país vizinho. À noite, é ainda mais difícil distinguir os corpos e os caminhos da vegetação. *Zona de exclusão* acentua a arbitrariedade dos limites territoriais ao contrapor a diferenciação legal à indiferenciação da paisagem natural, numa das últimas florestas primitivas no continente europeu. Essa paisagem, no entanto, tem uma demarcação territorial que, para os imigrantes, é uma questão de vida ou morte.

O filme começa com a informação de data e local: “outubro de 2021, Europa”. Um avião chega a Minsk, capital de Belarus, com uma família de sírios e uma afegã, Leila (Behi Djanati Ataï), que não querem estar naquela Europa, mas entrar na União Europeia — no caso dos sírios, na Suécia. Ao desembarcarem, o irmão de Bashir (Jalal Altawil), que providenciou uma van até a fronteira, garante, pelo celular, que eles logo estarão na União Europeia. Quando são deixados na floresta, Leila vê o mapa pelo GPS e celebra: “Estamos na Polônia, conseguimos!”. Eles caminham e caminham entre as árvores, no frio e na chuva, mas não acham saída. Os imigrantes só

encontram militares poloneses, que os levam de volta a Belarus com violência. Novamente em território polonês, eles recebem ajuda de ativistas que, no entanto, não podem garantir sua entrada no país.

A sensação de que os imigrantes estão num labirinto ou numa armadilha é acentuada pela direção de Holland e pela fotografia de Tomasz Naumiuk, cuja câmera os segue de muito perto; e pelo acúmulo de idas e vindas entre os dois lados da fronteira, cujos arames farpados são repetidamente cortados pelos militares, para que os imigrantes passem, e logo fechados novamente. Os que resistem são literalmente arrastados ou jogados para o outro lado. Já que a floresta é exatamente igual em ambos os lados da fronteira, o filme usa legendas para indicar se os imigrantes estão na Polônia ou em Belarus, alternando os nomes dos dois países no momento em que eles são levados de um para o outro — se não fossem as legendas, seria impossível saber onde eles estão.<sup>6</sup> Mais uma vez, a arbitrariedade da fronteira é acentuada.

Essa opção estética pela repetição das idas e vindas ressalta a descartabilidade dos imigrantes, que são tratados como uma carga. Isso fica explícito na cena em que um militar orienta seus subordinados numa estação de serviço de fronteira na Polônia, na segunda parte do filme:

Vocês precisam mostrar profissionalismo. Dê a eles uma maçã e dirão que foi envenenada. E então? Não é propaganda, é uma ameaça real! Um erro e em seis meses teremos uma bomba no metrô de Varsóvia. (...) Encontraram material terrorista, pedófilo e zoófilo! (...) E não quero ouvir falar dos seus filhos! Compram crianças e jogam fumaça nos olhos para que chorem. Eu mesmo vi as imagens. Estamos salvando-os. Vocês têm seus próprios filhos. Que pai levaria seu filho por este caminho? E então? Querem se aproveitar de nossa compaixão polonesa, enquanto Lukashenko deita e rola. Lembrem-se, esta é a clássica guerra híbrida. Eles não são pessoas. São armas de Putin e Lukashenko. Eles não são pessoas. São balas vivas!

O mesmo homem que faz o discurso acima demanda que não haja cadáveres: “Caso vejam um cadáver, façam-no desaparecer”, diz. O filme mostra o uso da vegetação densa e pantanosa como “álibi moral” das autoridades de ambos os países, termo que Doty (2011) usa ao se referir ao deserto na fronteira entre o México e os Estados Unidos, como se a natureza fosse responsável pelas mortes na travessia. Esse álibi funciona a serviço da necropolítica, da produção de morte sem que se matem diretamente aqueles considerados excedentes (Mbembe, 2018). A gestão burocrática da necropolítica envolve uma administração dos modos de circular ou fixar pessoas e também regula o ritmo e o tempo em que elas permanecem ou se movem em certos espaços, ordenados a partir de marcas de profunda desigualdade (Mbembe, 2018). No filme, se não matam os imigrantes, os militares desperdiçam água na sua frente ou mesmo quebram o interior de uma garrafa térmica para que eles bebam vidro.

Assim, *Zona de exclusão* ressalta como aqueles sujeitos são “feitos” imigrantes, no sentido que Tazzioli (2019) usa para falar de como pessoas são classificadas como imigrantes por mecanismos e práticas de fronteirização, relacionadas, por sua vez, a uma “ordem nacional das

<sup>6</sup> Uma das entrevistas feitas para o roteiro do filme foi com um homem que havia cruzado a fronteira 26 vezes (Ebiri, 2024).

coisas” (Malkki, 1995). Mas, como analisa Tazzioli, essa construção ativa de um imigrante é restrita a sujeitos específicos em contextos específicos. Isso fica claro no epílogo do filme, que mostra a fronteira entre a Polônia e a Ucrânia em fevereiro de 2022, quando poloneses organizam uma recepção calorosa a ucranianos que escapam da invasão da Rússia e são distribuídos em ônibus que os levam a diferentes cidades da Polônia.<sup>7</sup> O tratamento evidencia a seletividade nesse “fazer” do outro um imigrante.<sup>8</sup>

Ao enfatizar como imigrantes são geridos para se enquadrarem no ordenamento territorial do sistema internacional, o filme correria o risco de reforçar sua imagem de vulnerabilidade e passividade. Como sustenta McKittrick (2021), que analisa a objetificação de pessoas negras, a denúncia contra a desumanização pode involuntariamente acabar legitimando essa mesma desumanização, ao não apontar outras formas de representação dos sujeitos, que não os objetifiquem. O perigo, no caso do filme, seria acabar tratando os imigrantes somente como corpos para alcançar o objetivo de denunciar sua objetificação. No entanto, *Zona de exclusão* não se limita a reproduzir a violência sofrida por eles e sua produção como imigrantes.

O filme mostra corpos em sofrimento. Bashir se recusa a exibir as marcas em seu corpo aos ativistas, mas nós as vemos, como espectadores, quando ele troca de roupa após uma chuva, assim como vemos muitos pés descalços destruídos pela caminhada sem fim na floresta. Mas não é só. Também vemos o afeto que se forma entre Leila e Nur (Taim Ajjan), filho de Bashir e Amina (Dalia Naous); as implicâncias entre Nur e sua irmã, mesmo em meio ao caos; o pragmatismo de Bashir e a fé de seu pai; a solidariedade entre imigrantes cujo carregador portátil de celular se torna o bem mais precioso no meio da floresta. Vemos o abraço de Julia (Maja Ostaszewska) para aquecer um homem com hipotermia. Vemos ainda, ao final, a conexão que se forma entre três imigrantes adolescentes e dois poloneses, em cuja casa os primeiros são abrigados.

Desse modo, a fronteira é um lugar de opressão, mas também de contestação. Ao mostrar repetidas vezes os imigrantes atravessando a cerca entre Belarus e Polônia e sendo levados novamente para o outro lado, para recomeçar a tentativa mais uma vez, *Zona de exclusão* sublinha sua insistência em romper a lógica espacial e temporal que replica a violência das fronteiras territoriais. Ele foca não apenas nos corpos que são carregados como carga ou deixados para morrer, mas também nos corpos de sujeitos singulares, que reafirmam de seu “direito a escapar” (Mezzadra, 2004, 2015). Desaparecendo e reaparecendo, entre a escuridão da floresta e a luz da polícia que os ofusca, eles formam, como diria Didi-Huberman (2011, p. 154), “uma comunidade de desejo, uma comunidade de lampejos emitidos”. São como “povos-vaga-lumes”, que, “quando

---

<sup>7</sup> O filme termina com a seguinte informação: “Durante as primeiras semanas da guerra na Ucrânia a Polônia acolheu cerca de 2 milhões de refugiados ucranianos. Desde o início da crise de refugiados em 2014, cerca de 30 mil pessoas morreram atravessando várias fronteiras europeias, por mar, por terra e em florestas... Enquanto escrevemos estas linhas, na primavera de 2023, pessoas continuam morrendo na fronteira entre a Polônia e Belarus.”

<sup>8</sup> Como nota Opondo (2012, p. 111, *minha tradução*), “[e]nquanto o humanitarismo afirma se preocupar com vidas humanas precárias em geral, as parciaisidades que sustentam a ação humanitária são reveladas ao se observar como enquadramentos de reconhecimento nacional-estatais e, por vezes, raciais determinam como, quando e onde a ação humanitária é realizada.”

se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do ‘reino’, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros” (Didi-Huberman, 2011, p. 157).

Como analisa Walker (2016), a fronteira é prática de separação e de união ao mesmo tempo. Sua demarcação, nesse sentido, é o próprio lugar da política, ou seja, a possibilidade de contestar, renomear e reconfigurar relações. Nas idas e vindas na floresta que é Patrimônio Mundial da Unesco, onde a biodiversidade é protegida, mas não o direito de solicitar refúgio, *Zona de exclusão* evidencia como as fronteiras são performativas, práticas de fronteirização e de contestação, em vez de linhas estáticas. No filme, aos poucos torna-se mais evidente que os processos de fronteirização não são apenas operados pelo Estado, mas também contestados pelos imigrantes, em seus deslocamentos que excedem a lógica territorial.

No regime internacional de fronteiras, esse excesso é, como se vê ao longo da narrativa, “subsequentemente estabilizado, controlado e administrado por várias agências estatais e esquemas de políticas públicas, em sua busca de invocar a fronteira como uma ferramenta estável, controlável e gerenciável de inclusão seletiva ou diferencial” (Casas-Cortes *et al.*, 2014, p. 69, *minha tradução*). No entanto, esse excesso faz com que a fronteira seja um local não só de conflito, mas também de encontro. Ele perturba o regime de percepção dos imigrantes, enquadrados segundo a “ordem nacional das coisas” (Malkki, 1995), deixando espaço para possibilidades dissidentes de representação, como veremos adiante.

## O HUMANITARISMO NA LÓGICA DA POLÍCIA

Na terceira parte de *Zona de exclusão*, intitulada “Os ativistas”, membros da organização humanitária polonesa Fronteira levam sopa, água e sapatos novos aos imigrantes e lhes fazem curativos na floresta. Os ativistas — entre eles um advogado, um médico e um intérprete de árabe — têm celulares, carregadores e até conseguem fazer uma ultrassonografia numa mulher grávida com hemorragia genital, exibida num tablet. Eles são atenciosos e afetuosos, brincam e conversam com as crianças, comunicando-se com elas por meio de um programa de tradução no celular.

É nesse momento que os poloneses filmam os depoimentos dos imigrantes que desejam solicitar refúgio, narrado na introdução deste artigo. Um deles diz que está sendo tratado como animal e que seu único pecado é ter “o pior passaporte do mundo”. Eles são filmados segurando cartazes nos quais declaram, em inglês, que desejam pedir refúgio na Polônia. Leila é uma delas e repete para os ativistas algo que já tentara dizer para os guardas, como se isso pudesse favorecer sua solicitação: seu irmão lutou ao lado do Exército polonês em Cabul, no Afeganistão. Confiante nas garantias legais europeias, a afegã diz aos ativistas que deseja prestar queixa contra os guardas da fronteira: “Eles não respeitam os direitos humanos”.

Os membros da organização humanitária respeitam os direitos humanos, mas nem por isso escapam da lógica territorial de representação, que relega duas opções àqueles imigrantes: pedir refúgio e correr o risco de deportação, já que neste caso a guarda de fronteira será chamada, ou

não pedir e ser deixados na floresta, depois de medicados e alimentados. Marta (Monika Fraczyk) sabe que a primeira opção é ilegal, já que a Convenção de Genebra de 1951 estabelece o princípio do non-refoulement, que proíbe a devolução de solicitantes de refúgio para um país onde enfrentam ameaças, até que seus casos sejam analisados. No entanto, a ativista não pode fazer nada a respeito. Se os imigrantes escolherem a segunda opção, os poloneses vão abandoná-los na floresta: “Não há mais nada a fazer porque isso também seria perigoso para nós”, diz Marta. Numa cena mais adiante, a ativista explica que não transporta nem guia ninguém porque as autoridades polonesas poderiam atacar a organização Fronteira.

Desse modo, a condição de possibilidade da própria existência daquela organização humanitária é respeitar a administração burocrática do espaço e do ritmo de circulação de imigrantes, definida pelas políticas de gestão migratória da União Europeia. Ainda que seus ideais sejam opostos ao da polícia, os ativistas encontram no ordenamento territorial do sistema internacional um limite para qualquer atuação. Como corpos, os imigrantes podem ser tratados de forma emergencial pelos agentes humanitários com alimentos e remédios, mas sem qualquer interferência em seu acolhimento no território polonês.

Ao tratar da temporalidade do humanitarismo, Mezzadra (2020, p. 426) mostra como o tempo da emergência está necessariamente vinculado a uma lógica de “neutralidade”, fora da política — ou seja, aqueles ativistas estão ali como sujeitos neutros, que não podem interferir no lugar atribuído aos imigrantes. Esse tempo presente implica um vínculo com um passado, com relações de poder estruturantes que não são confrontadas, e com um futuro em que não se possibilita imaginar a vida fora da emergência e da dor imediata. Mezzadra (2020, pp. 427-428) nota como mesmo esse humanitarismo “neutro” adotado pelos Estados europeus nos anos 1990 passou a ser abolido por políticas estatais a partir de 2015, com a intensificação dos movimentos migratórios, e criminalizado. Como teme Marta em *Zona de exclusão*, caso os ativistas guiem os imigrantes na floresta, eles podem ser presos por tráfico humano ou por entrarem na zona de exclusão.

Desse modo, a organização humanitária retratada no filme não desloca os modos de ver aqueles imigrantes, mas reforça fronteiras naturalizadas, previamente estabelecidas por uma comunidade consensual. Ela é exemplar da análise de Rancière (2012) sobre o consenso. De acordo com o autor, consenso não significa convergência de ideias, mas a participação num mesmo regime de percepção e significação, ou seja, “[s]ignifica que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado” (Rancière, 2012, p. 67). Assim, ainda que os ideais e convicções dos ativistas e dos guardas de fronteira sejam opostos, eles participam de um mesmo regime de visibilidade que determina o que ver, como ver e a quem é permitido ver. Nesse sentido, apesar de ajudar os imigrantes, a organização está inserida na lógica consensual da polícia, e não no dissenso constitutivo da política.

Vale aqui reproduzir uma longa passagem de Rancière sobre sua concepção de política, em contraposição ao que denomina polícia (Rancière, 2012, pp. 59-60, *minha ênfase*):

[O] dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, é o que propus designar com o termo polícia. *A política é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns.*

Na ação da organização humanitária, a ordem “natural” da relação hierarquizada entre a guarda de fronteira e os imigrantes se mantém entre os que são ajudados e os que ajudam. Opondo (2012, p. 96) analisa como o humanitarismo é uma forma de mediação do estranhamento que, apesar de parecer de interesse global e não nacional, acaba reiterando comunidades de consenso ao responder a formas de violência, em vez de empreender um trabalho de dissenso, ou seja, de ruptura de uma representação territorializada. O filme evidencia como o humanitarismo segue essa lógica da polícia, porque “conecta espaços de morte a espaços de simpatia existentes enquanto se cala sobre as condições de possibilidade para essas violências e reproduz algumas das moralidades e identidades sociais já reconhecidas” (Opondo, 2012, p. 102, *minha tradução*). Nesse sentido, há uma conexão aparentemente paradoxal de medidas direcionadas a salvar vidas e a reprodução da morte.

Essa conexão é ressaltada quando a longa sequência da ajuda humanitária é justaposta a uma das cenas de maior violência na fronteira. Quando os ativistas precisam chamar a ambulância para uma mulher grávida com hemorragia, a guarda de fronteira vem junto, levando todos os que tinham acabado de preencher a solicitação de refúgio. Os ativistas seguem os militares poloneses de carro, mas nada podem fazer. A sequência, filmada à noite, é iluminada apenas pelas lanternas acopladas nos gorros de guardas e ativistas e pelos faróis dos veículos que recolhem os imigrantes, terminando com o clarão de um disparo da guarda de Belarus, que não quer aquelas pessoas de volta em seu território.

Entre os guardas está Jan (Tomasz Wlosok), que havia sido apresentado na segunda parte do filme como um dos militares poloneses que seguem as regras sem questionamento, e cuja mulher, grávida, sem saber bem o que o marido faz, repete suas justificativas: “Se os deixarmos entrar agora, milhares mais entrarão”. Na cena de violência descrita acima, Jan acaba por sentir no próprio corpo um mal-estar por suas ações, após o embate corporal com os imigrantes — o que terá consequências posteriormente, quando ele finge não ver um deles escondido num

caminhão. A conexão entre os ordenamentos estatal e humanitário se repete quando, no epílogo, Marta e Jan estão juntos na recepção e no encaminhamento de imigrantes ucranianos a cidades polonesas.

## RECONHECIMENTO E ENCONTRO

A quarta parte de *Zona de exclusão*, a mais longa do filme, retrata o conflito da psicóloga polonesa Julia com os procedimentos dos ativistas. Moradora de uma área próxima à fronteira, Julia sai de casa ao ouvir gritos e caminha com dificuldade por um pântano, onde Leila está quase submersa. Ela chama uma ambulância para a afegã, mas não consegue impedir o afogamento de uma criança, Nur. A psicóloga conhece Marta e outros membros da organização humanitária no hospital, onde ela e Leila são atendidas e esta é levada para deportação — que os ativistas tentam impedir com uma medida provisória do Tribunal Europeu dos Direitos Humanos. Ao perguntar “onde estão os políticos e a União Europeia”, Julia mostra desconhecer o contexto político, não estar inserida naquele universo. Ela oferece sua casa, que fica perto da fronteira, como base de ação na floresta. Marta aceita, mas explica as regras da organização: não guiar nem transportar ninguém.

Na primeira saída com os ativistas, Julia se depara com um homem machucado, que não consegue andar e, diante da recusa dos outros a carregá-lo, volta com o próprio carro para ajudá-lo. A polícia o detém, mas, depois de solta, ela continua a ajudar os imigrantes de forma mais radical, unida a Zuku (Jasmina Polak), que discordava dos métodos de Marta. Julia não se torna uma heroína, mas suas atitudes evidenciam a engrenagem em que a organização humanitária opera. Ao analisar práticas ativistas no Mar Mediterrâneo, com o resgate e transporte de imigrantes à deriva, Mezzadra (2020) nota como há uma radicalização de práticas que desafiam a criminalização da ajuda humanitária e a não autorização de desembarque em território europeu. O autor ressalta, no entanto, que “falar de radicalização não implica uma mutação completa e inequívoca do humanitarismo, mas sim a abertura de um campo (...) no qual práticas e discursos humanitários são confrontados com seus limites” (Mezzadra, 2020, p. 430, *minha tradução*).

A partir do entendimento de diplomacia como mediação do estranhamento, Opondo (2012, p. 96) analisa como modos não estatais de mediação, como o humanitarismo, muitas vezes são um “álibi” para a manutenção de entendimentos pré-estabelecidos de humanidade e comunidade, pois “reproduzem códigos morais estabelecidos dentro de novos espaços, limitando as possibilidades de encontros éticos entre pessoas com práticas de identidade incomensuráveis”. Nesse sentido, como afirma o autor, não modificam a lógica das diplomacias estatais e coloniais, pois não questionam suas condições de possibilidade, fundadas em violências estruturais. Ao fazer sua análise de formas de diplomacia na mediação do estranhamento, Opondo explicitamente se baseia na distinção de Deleuze (1994) entre um objeto de “reconhecimento” e um objeto de “encontro”:

[O] reconhecimento, que é um pilar dos engajamentos diplomáticos, envolve práticas nas quais nossos valores, crenças e conhecimento são reconfirmados e operam no âmbito de

um povo que já está estabelecido. Em contraste, o objeto de encontro não reconfirma nossos hábitos, nossas compreensões, nossos valores. Ele é uma provocação para pensar, para viver, para colocar um problema como se nós fôssemos o problema (ver Deleuze 1994: 139). (Opondo, 2012, p. 114, *minha tradução*)

No filme, se as ações de Julia não são capazes de modificar a estrutura da polícia, elas tanto escancaram os limites do humanitarismo quanto trazem um problema para si. Antes de ouvir os gritos de Leila, a psicóloga sabia pouco sobre o que acontecia a seu redor. Ela se mostrara preocupada com uma notícia no jornal sobre violência contra imigrantes, mas, numa sessão de terapia on-line, diz a um paciente revoltado com o governo polonês que não vê TV e que “não deveríamos nos preocupar com questões fora do nosso controle”. Quando Julia vive a situação trágica, existe uma experiência de encontro com os imigrantes: apesar de já ter visto imagens relacionadas àquela violência, é como se ali ela os visse pela primeira vez. O corpo de Julia está implicado, seja quando ela se embrenha no pântano, seja na revista na delegacia, onde precisa ficar nua, ou no abraço que busca aquecer um imigrante com hipotermia. Ele ultrapassa o âmbito do reconhecimento e instaura um encontro (Deleuze, 1994; Bleiker, 2001, 2009; Opondo, 2012).

Em *Zona de exclusão*, Julia aponta para uma possível reconfiguração de um ordenamento consensual, para uma nova “partilha do sensível” (Rancière, 2012). Nesse sentido, ela é o “sujeito estético” cujos movimentos, no filme, “revelam aspectos do mundo de experiências em que ela/ele se move, e encena encontros que oferecem uma geo-história radicalmente diferente daquela que privilegia determinados destinos” (Opondo e Shapiro, 2012, p. 10, *minha tradução*). Esses encontros também ocorrem com a família polonesa que recebe três imigrantes adolescentes ao fim do filme, abrindo sua casa. É ali onde eles, com os dois jovens poloneses, criam um vínculo pela música rap que todos conhecem, independentemente de origem, religião ou status migratório, apesar da distância entre seus mundos. Eles ouvem e cantam juntos *Mourir mille fois* (“Morrer mil vezes”), do rapper congolês Youssoupha:

(...) Me curvo quando você se curva/ Choro quando você chora/ Rezo quando você reza/  
Sua dor é minha dor/ Vibro quando você vive/ Coração por coração/ Se brilho quando  
você brilha/ Morro quando você morre/ Entre o palco e a mesquita/ Carrego muito  
remorso/ Levo uma vida dupla/ Teria eu uma morte dupla?/ As pessoas só acreditam/ No  
que podem ver/ Perdi tantas pessoas/ Que tenho a sensação de morrer mil vezes/ Morrer  
mil vezes/ Morrer mil vezes/ Morrer mil vezes/ Me deixe acreditar que um adeus/ Nunca  
nos separará/ Morrer mil vezes/ Morrer mil vezes/ Morrer mil vezes/ E partimos sem que  
o tempo nos cure.

Os encontros de Julia e da família polonesa com os imigrantes desafiam uma ordem que lhes concede lugares e funções pré-definidas nas relações; fissuram essa ordem, para remeter novamente à ideia de Rancière sobre a política como a fenda de unidade de representação. Mais do que isso, eles instauram um modo de subjetividade que desfamiliariza, desidentifica certas classificações sociais. São relações que mudam o modo de ver territorializado do início do filme. E, como sustenta Rancière (2012, p. 49), o modo de ver, a perspectiva e as condições nas quais se é permitido ver e ser visível podem alterar uma distribuição de corpos a que são atribuídos lugares pré-estabelecidos por um determinado regime de visibilidade, uma organização do sensível.

Desse modo, a relação entre essas personagens aponta para uma estética da política na medida em que “os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo” (Rancière, 2012, p. 63). Ao mesmo tempo, como objeto de cultura, *Zona de exclusão* opera uma política da estética na medida em que “as formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível” (Rancière, 2012, p. 63). No caso, o filme expõe a capacidade da fronteira de encontro, e não apenas de separação, abrindo uma fenda na representação consensual (territorial) que congela uma “figura” do imigrante.

### CONCLUSÃO: FICÇÃO COMO PRODUÇÃO DE DISSENSO

Em crítica na *Vulture*, Ebiri (2024) nota como a estrutura de *Zona de exclusão*, que muda de perspectiva dos personagens, faz com que percamos os imigrantes de vista por longos períodos de tempo e, quando voltamos a eles, nem sempre é com boas notícias. Esse jogo de (des)aparecimento ressalta nossa visão entrecortada do sofrimento, afirma o crítico. No entanto, deixar de ver por algum tempo é também o que permite deslocar o olhar, possibilitando, como no caso da personagem Julia, ver pela primeira vez.

Isso não significa que um filme como *Zona de exclusão* levará a qualquer consequência política prática. O encontro com o filme pode ser também um encontro político, ainda que não haja garantias de que o espectador verá aqueles sujeitos como Julia os viu. Se a política da estética da obra está no deslocamento dos supostos lugares fixos de sujeitos representados, expondo a possibilidade de redistribuir o sensível, ela não implica qualquer passagem imediata à ação política, não tem uma eficácia mensurável (Rancière, 2012, pp. 52-55).

*Zona de exclusão* não se restringe a retratar a violência, mas apresenta as condições de possibilidade para que ela seja empreendida. O filme expõe a lógica da polícia, que reforça a comunidade consensual em que imigrantes têm um lugar próprio, evidenciando as condições para que sejam vistos apenas como corpos — tanto pelos guardas de fronteira quanto pelos ativistas humanitários. O artigo mostra como o humanitarismo segue a lógica da polícia, nos termos de Rancière (2012), ao reiterar as práticas consensuais de gestão migratória na Europa.

Porém, além de evidenciar esse consenso, o filme avança ao mostrar que os processos de fronteirização não são apenas operados pelo Estado, mas também constituídos pelos imigrantes e seus deslocamentos que excedem a lógica territorial. Ele expõe formas de percepção e afeto dissensuais que, como visto, estão no centro da política (Rancière, 2009, 2012). Nesse movimento, promove encontros que provocam uma “ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitavam a cada um o seu lugar numa ordem de coisas” (Rancière, 2012, p. 67).

Não há contradição entre a necessidade de ver que o filme defende e a insuficiência de ver apontada por uma de suas personagens, Bashir. É o trabalho da ficção como produção de dissenso que torna um filme como *Zona de exclusão* diferente de um depoimento filmado por ativistas e coletado como parte de documentação jurídica. Enquanto este reforça o lugar próprio do

imigrante como pertencente a outro território — a quem deve ser, portanto, concedido o direito de ocupá-lo por aqueles a quem o território é de direito —, o dissenso perturba a unidade dessa representação, abrindo uma fenda para novos regimes de percepção, afeto e encontro. Isso não ocorre porque um registro é verdadeiro e o outro, falso. Como defende Rancière (2009), obras documentais por vezes fazem esse trabalho da ficção, de dissenso, de forma muito mais efetiva do que muitas obras ficcionais, que reproduzem estereótipos em seus personagens e enredos.

Nesse sentido, o trabalho da ficção de *Zona de exclusão* não é inventar uma história para dar conta da realidade trágica. O trabalho da ficção, como diz Rancière (2012, p. 64), está em “produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”, ou seja, produzir dissenso. Essas rupturas, por sua vez, podem formar uma comunidade política do impróprio, ou seja, mundos que não sejam de pertencimento — e, portanto, de inclusão ou exclusão —, mas de não pertencimento; comunidades não soberanas, em que o outro, como sustenta Esposito (2017), pode ser a base do comum.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bleiker, R. (2001) ‘The aesthetic turn in international political theory’, *Millennium: Journal of International Studies*, 30(3), pp. 509-533.

Bleiker, R. (2009) *Aesthetics and world politics*. Hampshire: Palgrave MacMillan.

Casas-Cortes, M. et al. (2014) ‘New keywords: migration and borders’, *Cultural Studies*, 29(1), pp. 55-87.

Deleuze, G. (1994) *Difference and repetition*. Translated by P. Patton. New York: Columbia University Press.

Didi-Huberman, G. (2011) *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Traduzido por V. C. Nova e M. Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Doty, R. (2011) ‘Bare life: border-crossing deaths and spaces of moral alibi’, *Environment and Planning D: Society and Space*, 29(4), pp. 599-612.

Ebiri, B. (2024) ‘You’ll never forget the things you see in *Green Border*’, *Vulture*, 21 de junho. Disponível em: <https://www.vulture.com/article/review-agnieszka-hollands-green-border-is-unforgettable.html> [Acesso em: 15 mai. 2025].

Esposito, R. (2017) *Termos da política: comunidade, imunidade, biopolítica*. Traduzido por A. C. M. Fonseca, R. M. Fonseca e L. E. Fritoli. Curitiba: Editora UFPR.

Gilboa, E. (2001) ‘Diplomacy in the media age: three models of uses and effects’, *Diplomacy & Statecraft*, 12(2), pp. 1-28.

Handler, R. (2024) ‘Agnieszka Holland’s *Green Border* is an urgent warning’, *Vulture*, 20 de junho. Disponível em: <https://www.vulture.com/2024/06/agnieszka-hollands-green-border-director-interview.html> [Acesso em: 6 abr. 2025].

Malkki, L. (1995) 'Refugees and exile: from refugees studies to the national order of things', *Annual Review of Anthropology*, 24, pp. 495-523.

Mbembe, A. (2018) *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Traduzido por Santini. R. São Paulo: N-1 Edições.

McKittrick, K. (2021) 'Charmaine's wire', *palestra na conferência on-line Consent not to be a single being: worlding through the Caribbean* [On-line], 1º de dezembro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zxARZXhsvHM> [Acesso em: 6 abr. 2025].

Mezzadra, S. (2004) 'The right to escape', *Ephemera*, 4(3), pp. 267-75.

Mezzadra, S. (2015) 'The proliferation of borders and the right to escape'. In JANSEN, Y; CELIKATES, R; BLOISS, J. de (eds.), *The irregularization of migration in contemporary Europe: detention, deportation, drowning*. London and New York: Rowman & Littlefield, pp. 121-135.

Mezzadra, S. (2020) 'Abolitionist vistas of the human: border struggles, migration and freedom of movement', *Citizenship Studies*, 24(4), pp. 424-440.

Opondo, S. O. (2012) "Diplomatic dissensus. A report on humanitarianism, moral community and the space of death". In: OPONDO, O. S. & SHAPIRO, J. M. (eds.), *The new violent cartography: geo-analysis after the aesthetic turn*. London and New York: Routledge, pp. 95-117.

Opondo, S. O.; Shapiro, M. J. (2012) "Introduction". In: OPONDO, S. O. & SHAPIRO, M. J. (eds.), *The new violent cartography: geo-analysis after the aesthetic turn*. London and New York: Routledge, pp. 1-11.

Pronczuk, M. (2023) 'The award-winning Polish film that Poland's leaders hate', *New York Times*, 28 de setembro. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/09/28/movies/green-border-poland.html> [Acesso em: 7 abr. 2025].

Rancière, J. (1996) *O desentendimento: política e filosofia*. Traduzido por A. L. Lopes. São Paulo: Editora 34.

Rancière, J. (2009) *A partilha do sensível: estética e política*. Traduzido por M. C. Netto. São Paulo: Editora 34, 2ª edição.

Rancière, J. (2012) *O espectador emancipado*. Traduzido por I. C. Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes.

Shapiro, M. J. (2013) *Studies in trans-disciplinary method: after the aesthetic turn*. New York: Routledge.

Tazzioli, M. (2019) *The making of migration: the biopolitics of mobility at Europe's borders*. London: SAGE Publications.

Walker, R. B. J. (2016) *Out of line: essays on the politics of boundaries and the limits of modern politics*. New York: Routledge.