

## **Matéria, Memória e Emergência: Representações Simbólicas do Passado no Documentário Espanhol *En Construcción* (2000)**

A década de 1990 marca um amplo movimento de transformação diacrítica na teoria da incorporação do imaginário ficcional dos estabelecidos e dos distanciados, na compreensão e na dialética representativa do fenômeno migratório ao território espanhol. O profundo desentendimento de uma sociedade que, abrupta e tensionadamente, vê-se de tradicional espaço de partida, ao longo de boa parte de sua história, para uma sociedade de recepção de coletivos, cada vez mais numerosos, heterogêneos, e globalmente advindos, estabelece o processo de irrupção da temática nos imaginários coletivo-invasoristas associado à retórica de uma ótica de fronteira e de um discurso pan-europeísta. Discurso este que defronta a polissemia dos espaços polifônicos e reduz universos heteroglossos a percepções hiperbolizadas, feitas a partir de insistências metadiscursivas em concepções de choque, enfrentamento, impacto, incapacidade de convivência e alarmismo social<sup>1</sup>.

O cinema cumpriu um papel, no caso espanhol, como escreve D´Lugo (2012), determinante na contra-ofensiva desse discurso de xenofobismos imaginários e sucessivos. A saber, *En Construcción* (José Luis Guerín, 2000), o filme criptógrafo dessa transformação, surgido logo no início da década, momento representativo e provavelmente máximo na interpretação policialesca e dicotômica do fenômeno dos deslocamentos dos novos sujeitos imigrantes, quase que definitivamente marca o papel da sociedade espanhola frente a produção de sua nova imagem (receptora de coletivos), estabelecendo uma ponte profundamente sensível com a configuração intercultural e a leitura representativamente positiva das intersecções entre sociedades de espera e sociedades de chegada. A cinematografia migratória na Espanha aumenta com a percepção do fenômeno, tal como apresenta Santaolalla (2005) é o filme que marca, provavelmente, um ponto de inflexão importante nos discursos comunicacionais na

---

<sup>1</sup> Grande parte da literatura especializada sobre os processos migratórios transnacionais na Espanha dos 1990, como escrevem Reher e Requena (2009), dialogam com a visão possível e otimista da incorporação, subsidiada por necessidades econômicas de crescimento, mas, por outro lado, são bastante crítica a esse regime, diferencialista e jurídico-policia, da leitura da recepção. A sociedade espanhola, como muitas outras, na aceleração econômica dos anos 1990, precisou significativamente importar coletivos para poder sustentar suas taxas elevadas de crescimento anual, embora, na maioria das vezes, sem reconhecer e compartilhar responsabilidades dessa necessidade, tendo, inclusive, desenvolvido uma concepção americanizada de fronteira, paliativa e injusta, ora permeabilizando fluxos ora seletivizando coletivos.

Espanha de então é o documentário de Luis Guerín. Cinema que praticamente captura e se move em um maior terreno de assertividades indeterminantes, na cinematografia hispânica, ao avançar nas desconstruções das relações binárias (autóctones x distanciados) ensejando não a via da suposta coesão social acrítica e estabelecida como falta de conflito, expurgando-o, conforme os meios, externamente, mas trazendo a temática da conviviabilidade para o processo mesmo de formação intercultural, onde o cenário do bairro barcelonês da Raval dos 2000, a luz das intensas transformações sociais e arquitetônicas da segunda metade dos 1990, parece tensar o próprio processo histórico entre um antigo que se depura como sobrevivência nos olhares estrangeiros.

Filme documentário bastante calcado na abordagem observacional, apesar de utilizar também imagens de arquivo e situações de interação entre a equipe de realização e intervenientes. A sequência de abertura é um bom exemplo de como as imagens de arquivo podem ser potentes, mesmo em um documentário onde temos apenas essa uma sequência de arquivo, de pouco mais de um minuto. Mas ela é reveladora da proposta do filme, da ideia que será norteadora, a proposta de abordar um processo de alteração em um bairro de Barcelona e nas vidas das pessoas que ali vivem. A prevalência, nas diversas do filme é do caráter observacional, bastante comum no cinema documentário desde os anos 1950. Logo no início do documentário há uma cena em que um senhor parece ser registrado sem que perceba, enquanto está sozinho em uma rua e fala sobre a diferenciada urbanização de Londres em relação a Barcelona. Outras cenas também seguem o mesmo padrão de observação quase *voyeristica*, com intervenientes que parecem não se dar conta de que estão sendo filmados. Outros estão notadamente cientes de que estão sendo registrados em suas ações cotidianas e estas vão ser parte fundamental do enredo que procura alternar as pequenas narrativas cotidianas com a grande narrativa da construção, sempre mantendo a distância observacional.

Mas é em um outro tipo de registro, o terceiro que forma a estrutura do filme, que encontramos algo relativamente incomum e traz originalidade e contundência para o documentário. Trata-se da organização da *mise-en-scène* em prol de destaques de alguns personagens, em especial de um casal bastante jovem. A forma como eles são abordados e incorporam a narrativa geral do filme sugere uma ruptura, um lugar próprio para que possam desenvolver sua micro-história que se relaciona com o filme como um todo, mas ao mesmo tempo mantém distância. Exclusivamente para este casal há um

sentido quase ficcional ao serem filmados em um regime de decupagem muito particular dentro do documentário, em que suas ações e falas são emoldurados por enquadramentos pensados para que possam seguir cortes específicos na edição e transfiram o que eles são para este outro lugar, esta outra dimensão fílmica dentro do próprio filme.

Com uma série de intersecções que coabitam a temática da fronteira (reconfigurações interétnicas, limites entre passado e profano, interpelações metafísicas e poéticas transculturais), e reordenando a própria fronteira frágil entre documentário e ficção, o filme de José Luis Guerín surge na cinematografia espanhola como uma elipse da transformação. Os 125 minutos de filmagem expõem o bairro barcelonês configurado no processo de deslocamento dos habitantes da Raval tradicionalmente encilhada em um passado a todo instante emergente, não obstante, profano e distante, em que um casal de jovens pobres vive em um apartamento a beira da demolição, um mestre-de-obras toma medidas para um novo edifício enquanto companheiros dialogam com um imigrante marroquino. Em pleno processo de escavação, encontram-se esqueletos e artefatos arqueológicos da época romana, junto ao movimento de captura da dinâmica das temporalidades de escuta; os vizinhos da Raval se detém sobre um andaime para observar e comentar os restos achados, convertendo-se em espectadores e personagens de um tempo que escorre em frente a câmera<sup>2</sup>.

*En Construcción* praticamente inaugura (Escudero, 2014) uma ponte importante com o documentário de criação, mais tarde reverberando em filmes sobre a dialética do cotidiano transformando-se em representação autofágica<sup>3</sup>. Da contemplação da realidade à incidência das paisagens mutantes, mostra as histórias desfibradas em universos de ruínas, uma estética da existência e o desejo da dilaceração do tempo no processo de condicionamento da memória no lugar que as pedras se movem. O documentário explora a ruína como fundadora do imaginário histórico, conforme escreve Jeudy (1990), em um “jogo de morte e memória”, estabelecidos nos olhares ocupantes dos vizinhos da Barcelona europeísta e a profundidade das pequenas histórias que se derramam sobre as paredes que são retiradas: a jovem prostituta e sua relação

---

<sup>2</sup> Apenas a sequência final é realizada em movimento, em um processo de reflexão sobre o abandono paisagístico e a dimensão intertextual dos edifícios novos.

<sup>3</sup> Como, por exemplo, os filmes até a metade da década de 2000, *El Cielo que Gira* (Mercedes Álvarez, 2004) e *La Leyenda Del Tiempo* (Isaki Lacuesta, 2005).

amorosa com seu noivo, o pedreiro marroquino e sua metafísica transcultural, um pai que encoraja o filho a um ofício fadado a inexistência, um ancião colecionista de objetos achados entre os escombros.

No filme de Guerín, a imagem da transcendência da história representativamente ocupada pela territorialização da cultura é observada como um processo de construção afetiva do encontro com um passado feito de formas que irrompem pelo processo de escavação, de sólidos esqueletos que emergem dos descobrimentos inesperados, dos signos culturais em artefatos lidos como sobrevivências. A poética migratória é o fator psíquico de ligação coletiva entre uma desordem da chegada e o estado de descentramento, visto no poeta marroquino que precisa emular o sonho de pertencimento para neutralizar o trauma da dissolução do processo de encontro. Pela periferia das imagens, os detritos das construções mortas pelo escoamento do tempo, duplos edifícios que emergem no lugar que a cultura teatralizou o próprio estado de degeneração, antes de preservar a dinâmica do passado nos pequenos silêncios que estão naquilo que Jeudy (1991) chama de “múltiplas relações com objetos, locais e seres”.

No filme de Guerín, propaga-se a morte da alma na transcendência da história. O processo migratório que praticamente arrasta, para um mesmo local, feito de ruínas de identidades, parcelas de vidas reabilitadas pela coletividade da experiência, aprendendo das funções sociais e da prática diaspórica o jogo de pertencimentos entre densidades históricas e atmosferas migrantes emergentes. A estrangeiridade poética das falas interiores do pedreiro marroquino ressoam como o sentido vivo da possibilidade da experiência da troca, estesias mais que sobrevivências relacionais, obtidas no sentimento de uma Barcelona que enseja uma coletividade antiga que precisa ser rapidamente derrubada, enquanto o incômodo do distanciamento entre o lugar sentido e o lugar criado ocupam a centralidade da busca por uma nova urbe feita de mutações europeístas.

O “traumatismo da destruição”, como diz Jeudy (1991), transporta para o centro do desaparecimento a objetificação idealizada do novo, enquanto os recursos utilizados impõem um esquema de contemplação quase etnográfico dos habitantes do bairro, que escavam seus próprios lugares como se escavassem os cemitérios em que os muros estão dormidos. Diante do desejo transformático e europeísta da Barcelona pós-jogos olímpicos (1992), a prática da hecatombe e a simbolização de um novo que,

reconfigurado a partir da contenção submersa do próprio, surge como a febril *desfisionomização* do que um dia foi o lugar relacional da identidade. O documentário de Guerín, realizado junto a múltiplos alunos e colaboradores, pensa a ideia da transformação não a partir da angústia do desaparecimento, mas da prática dos múltiplos sentidos que coexistem entre local e comunidade. Com seus olhos dirigidos ao ‘descascamento’ das casas e dos apartamentos visceralmente expostos na sistematizada derrubada dos edifícios da Raval barcelonesa, o filme profana a raridade estética e critica a nova idealização cultural, que se esquece de pensar as temporalidades e a duração da imagem como um dos pilares da organização da consciência. A temática da migração subjaz essas formas ao expor, nas falas poetizadas do imigrante africano, uma crítica do acesso ao novo como uma via do social baseado na descartabilidade e na lógica da obsolência. A rígida duração da imagem em uma cultura técnica que administra os lugares como camadas de sobrevivências feitas de destruições sucessivas é uma das ênfases do filme de Guerín, ao expor como as imagens que não são organizadas a partir dos espectros que a tornaram necessidades levam a autodestruição da realidade.

*En Construcción*, portanto, baseia-se na potencialidade das falas migratórias e nos jogos de olhares autóctones, ‘despertencidos’, que tensam o acontecimento transformático (a modificação imperiosa dos lugares) pelo modo com que observam a dessocialização da memória. Novo patrimônio de um real que emerge não pelo puro deslocamento da representação, mas pela retirada abrupta da imagística coletiva que, permitida apenas nos escombros, apagam os efeitos da destruição sem deixar a satisfação do espaço para que os habitantes continuem produzindo o pensamento histórico. A fala do migrante marroquino, no centro da noite, em um prédio em ruínas, expõe a incidência do imaginário que se derrama sempre para o movimento de interpretação da realidade. O tempo não espacializado, como escreve Rancière (2005), é infinitamente disposto pela manipulação porque se configura como vazio. A “memória quer suas ruínas” (Jeudy, 1991) e a duração dessa possibilidade, conforme observada no documentário de Guerín, concentra-se como a necessidade sempre emergente de formar a compreensão histórica na configuração dos relatos, compreendendo que as identidades culturais crescem no lugar em que as expressões do vivido podem ser, imediatamente iniciadas, estabelecidas sobre o valor simbólico da disposição da convivência.

**Temática Migratória, Representações Icônicas e a Liminalidade da Ausência em *Balseros* (2002)**

No verão de 1994, imediatamente após a interrupção das ajudas soviéticas ao governo cubano, a pressão internacional e o nível de descontentamento com o regime era tanto que, por um breve período, Castro foi obrigado a permitir a saída da ilha dos insatisfeitos com a situação nacional. Aproximadamente cinquenta mil pessoas se lançaram ao mar em pequenas e improvisadas embarcações, em um movimento migratório de saída via marítima de um país a outro praticamente sem precedentes na história recente das condições de rota de fuga internacionais. Três semanas depois, mais de duzentas pessoas haviam morrido no mar e as noventa milhas que separam Cuba da Flórida, em uma das maiores distâncias econômicas e ideológicas da história mundial contemporânea, representaram a oportunidade praticamente única em, através do êxodo marítimo, abandonarem a insularidade de origem. A avalanche rumo ao mar mostrou a falência do regime cubano ao mesmo tempo em que o sistema de atração e propaganda da alteridade americana funcionou como um ímã para, poucas semanas depois da abertura, deixar em evidência o governo de Castro, tamanha a exposição negativa sobre o fluxo de saída, o que finalmente obrigou Cuba a impedir definitivamente as saídas.

*Balseros* (2002) é um documentário realizado por uma equipe da Televisão Catalã que acompanhou o processo de saída, trajetória e adaptabilidade de sete cubanos e suas famílias durante os dias antecedentes a imersão oceânica, utilizando balsas de confecção artesanal improvisadas para cruzar o atlântico entre os dois países. Realizado como uma estrutura narrativa-documental considerada clássica (uso de entrevistas e depoimentos, abordagem jornalística em seus primeiros trinta minutos, imagens preparatórias ao lançamento ao mar, etc.), focaliza o processo migratório de partida de coletividades rumo ao sonho americano. Co-dirigida por Carles Bosch e Josep Maria Domènech, com colaboração no roteiro de David Trueba, o documentário foi inicialmente realizado para um programa de televisão, com duração de trinta minutos e, cinco anos mais tarde, com os mesmos realizadores retornando a ilha e ao estado da Flórida para acompanhar as histórias de vida dos sete cubanos emigrados e o desenvolvimento com suas respectivas famílias, que ficaram para trás.

Trata-se de um documentário filmado durante vários anos, desde 1994, ano em que muitos cubanos se lançaram ao mar buscando chegar aos Estados Unidos, até o início dos anos 2000, quando muitas das expectativas dessas pessoas já estavam concretizadas ou tinham desabado. Com foco em sete personagens principais e suas relações familiares, os diretores Carlos Bosch e Josep Maria Domènech abordam essa história multifacetada observando, participando e expondo (Nichols, 2005) seus pontos-de-vista, estes, especialmente através das escolhas de uso da linguagem cinematográfica. A abertura do filme, que serve também para apresentação dos créditos, há uma sucessão de imagens recortadas e que se sobrepõem, evocando um sentido saudosista. Tal sentido emerge tanto da trilha musical melancólica quanto do que as imagens descrevem, como encontros, a vida urbana antiga de Havana, ou o próprio deslocar das balsas em fuga.

A primeira sequência após os créditos apresenta uma dinâmica fílmica muito típica no cinema documentário, as imagens de caráter observacional mescladas a uma voz que ainda não sabemos de quem é, mas que toma o lugar de um narrador, de uma voz over. Posteriormente o emissor dessa voz vai se revelar, aparecendo como interveniente, em uma relação, também muito típica, de interação e participação. Em seguida, na mesma sequência, temos o destaque para uma música que até ali fazia fundo para a voz propagada, além da melodia melancólica, a letra diz “apenas tristeza em meu coração”<sup>4</sup>, reforçando o sentimento que vinha sendo aludido na narração que descrevia as agruras passadas em Cuba em 1994, após o fim da ajuda da União Soviética. E então uma nova voz surge, como um outro narrador, que também se revelará um interveniente atendendo ao chamado de participação dos diretores. Ele cita acontecimentos que considera absolutamente incomuns em Cuba, como os protestos diante do fato da balsa Regla, que fazia a travessia da baía, ter sido interceptada pela guarda costeira cubana após ter sido sequestrada, com o intuito de uma fuga para os Estados Unidos. Em seguida entra uma imagem de arquivo de um pronunciamento para a televisão feito por Fidel Castro, em que este diz que não mais serão impedidas as barcas que estiverem indo em direção aos Estados Unidos.

Neste ponto do filme, ainda bastante inicial, já foram apresentados os estilos de abordagem e os recursos da linguagem cinematográfica que serão utilizados em todo o

---

<sup>4</sup> Música “Perdón por la nostalgia – Tristeza”, de Caridad Baez e Lucrecia, interpretada por Lucrecia.

filme, sendo essencialmente as cenas observacionais, as entrevistas – muitas vezes apresentadas apenas com a voz aparente e tendo a imagem do entrevistado coberta por outras imagens –, a músicas da trilha sonora não-diegética e as imagens de arquivo. Estas terão configurações variadas, desde trechos televisivos, como o pronunciamento de Fidel, passando por imagens produzidas pelos intervenientes do filme, até trechos de vídeo realizados pela própria equipe do documentário, mas que foram utilizados como arquivo que permite relação entre familiares separados pelas fronteiras, no que se caracteriza um dos recursos mais interessantes e originais do filme.

Após a primeira sequência, que é complexa em seus muitos recursos e que serve como contexto, os personagens são apresentados um a um. Demonstrando em que situação estão e como é sua relação com a busca de uma nova vida nos Estados Unidos, ou como está estruturada sua família diante das inúmeras separações causadas pela divisão entre Cuba e EUA. Há, também, muitos momentos em que a construção fílmica denota uma relação de cumplicidade dos personagens para com os diretores, como quando um deles escreve um curto bilhete que deixa para a mãe dizendo que foi embora em uma barca que considerava segura. É evidente a participação, a alta interação, entre equipe de realização e personagem na construção da mise-en-scène, pois o bilhete é escrito diante das câmeras, em uma observação improvável, se não via um acordo de interação para o filme.

As imagens e sons de arquivo são fundamentais para o filme. Em primeiro lugar porque como o período de realização do documentário se estende por cerca de oito anos, as próprias imagens produzidas pela equipe do filme a partir de 1994 tomam um sentido de arquivo com desenvolver da narrativa. Se no começo do filme tais imagens têm um caráter de presente, do momento narrado, com o passar do tempo fílmico e o deslocamento do tempo diegético passam a ter caráter de passado, de arquivo resgatado para construção de uma narrativa fílmica. São as imagens e sons das balsas sendo construídas, dos diálogos entre familiares e amigos na busca pelos recursos mínimos para fazer as precárias balsas, e os momentos épicos em que os cubanos e suas balsas se lançam ao mar, aceitando arriscar as próprias vidas em busca de uma condição melhor nos Estados Unidos.

Em segundo lugar, as cenas de arquivos de fonte televisiva, como os pronunciamentos de Fidel Castro e de Bill Clinton, são fundamentais porque



possibilitam ao filme dialogar com o que acontecia na época. Esta é uma estratégia narrativa que permite aos diretores de *Balseiros* incluir o filme em um contexto midiático e de poder que serve para dar conta da amplitude e da importância das repercussões dos atos dos balseiros, bem como delinea um percurso de ações e reações, de causas e efeitos.

Uma terceira forma de utilização dos registros audiovisuais em *Balseiros* está a mais intensa e original, se dá como meio de comunicação entre os cubanos que permaneceram em Cuba com os que estão nos Estados Unidos ou com os que estão em Guantánamo. Os trechos de vídeo que Carlos Bosch e Josep Maria Domènech oferecem aos seus intervenientes, de um lado e de outro, são como cartas audiovisuais que ultrapassam as fronteiras levando voz, corporalidade e presença. Todos estes atributos perdidos após a separação de entes familiares que deixaram de se ver, de se ouvir e de terem contato corporal.

O documentário se organiza, a partir de cerca de meia hora, em um vai e vem entre Cuba, Miami e Guantánamo. Desta forma o filme opera superando as fronteiras através da exibição de imagens e sons entre os familiares separados, através, fundamentalmente da montagem que cria paralelos entre os espaços e tempos que permitem mostrar como estão uns e outros, os que foram e os que ficaram.

Os trechos em vídeo tornam-se pontes ao permitirem a visualização e audição de uns pelos outros, cubanos que ficaram e que fugiram, filhos e mães, pais e filhos. Mas são também, sem dúvida, parte de uma construção fílmica que busca legitimidade ao atuar não só como realização artística ou comunicacional, mas como uma espécie de prestador de um serviço para a comunidade cubana. Licitamente, os diretores do filme alcançam um lugar que, ao ser uma forma de transpor a fronteira, é também um ponto de vista original para o documentário. Trata-se do uso pertinente de uma oportunidade de construção fílmica diferenciada e que possibilita registrar momentos fortes e íntimos, como quando um dos intervenientes que está em Guantánamo diz que está ansioso para fazer amor com a sua mulher. No filme este trecho de vídeo nos é apresentado com o rapaz dizendo isso diante da câmera, mas também em um plano feito posteriormente em que a mulher dele vê o vídeo e assim *Balseiros* acessa algo diferenciado, íntimo e potente.

Outra cena marcante em que o recurso dos vídeos gravados entre familiares é utilizada mostra Miriam Hernandez, que já estava vivendo e trabalhando em Miami, sendo apresentada para um trecho de vídeo com imagens de sua filha de pouco mais de um ano, e esta ao correr em um pátio acaba caindo, e neste exato momento Miriam toma um susto e faz menção de levantar. Isso mostra o poder do diálogo promovido pelo filme através dos trechos de vídeo exibidos como forma de comunicação entre os parentes que estão distantes. Naquele exato momento, Miriam parece ignorar a distância temporal e espacial que o vídeo, previamente gravado em Cuba, apresenta em relação a ela que está em Miami. Sua menção é levantar e socorrer a filha que caiu, mas, na verdade, está distante centenas de quilômetros e vários dias do fato que o vídeo mostra.

Com o passar do tempo narrado no filme, as trocas de vídeos intermediadas pela equipe de realização tornam-se menos frequentes. Especialmente a partir do momento em que o documentário aborda um período de tempo posterior à cinco anos após a saída dos cubanos em direção aos Estados Unidos. Neste ponto, em alguns casos, o contato entre familiares já se perdeu, como Oscar del Valle, que está nos Estados Unidos e já não fala mais com a mulher que deixou – e que já se casou novamente – nem com a filha. As distâncias já não podem mais ser negociadas com o ato de realização do filme.

A utilização de músicas extra-diegéticas em filmes documentários, apesar de muito comum, é também bastante criticada pelo fato de potencializar um alto grau de interferência dos realizadores nas situações abordadas. *Balseros* é um grande exemplo deste potencial. Sem nenhum receio, os realizadores optam por permear o filme com músicas que em suas letras denotam interpretações, como o já citado verso “apenas tristeza em meu coração” na sequência em que o documentário trata das dificuldades em Cuba em 1994, ou no refrão repetido em muitos trechos do filme que diz “um carro, uma casa, uma boa mulher”<sup>5</sup> em alusão ao que os Cubanos fugidos pretendiam.

A forma como as músicas extra-diegéticas são inseridas no filme buscam, claramente, marcar as emoções a serem transmitidas em cada trecho. Os diretores seguem um caminho de exposição (Nichols, 2005) do que pretendem que seja sentido

---

<sup>5</sup> Música “Un carro, una casa, una buena mujer”, de Lucrecia e JL Ruperez, interpretada por Lucrecia.

pelos espectadores. Mas é muito curioso que o final do filme seja em um silêncio antagônico ao típico marcar de emoções com músicas do restante do documentário.

Nesse processo de decupagem da propedêutica cinematográfica, o documentário revela um duplo efeito dos processos de deslocamento humanos: o polo de partida jamais é retirado, completamente, da formação mental dos indivíduos, assim como o universo da adaptabilidade no país de acolhida é muito mais difícil do que inicialmente poderia se apresentar. A relativização da admiração pelo país norte-americano, também fica em evidência no seguimento dos processos de vida dos sete imigrantes, expostos em jornadas de trabalho de mais de doze horas diárias, com os decorrentes problemas lingüísticos e aculturativos da adaptabilidade instável, as distâncias sociais insalváveis, os quadros de dolo mental intensificados pelo processo de adaptação difícil e os laços familiares faltantes, etc. Gradativamente, subliminares ou frontalmente expostos nos relatos dos imigrantes, a nostalgia pelo lugar deixado, a distância entre o sonho americano, os mitos fundacionais de origem e a posição social encontradas, proliferam as situações de abandono e o sentimento de culpa pela saída.

*Balseros*, nesse aspecto, tematiza e acompanha a falência dos processos de deslocamentos internacionais quando estabelecidos em universos de saída e chegada demasiadamente distantes (econômica, cultural, familiarmente) para poderem hospedar e resolver as angústias sociais antecedentes potencializadas pela máquina do imaginário migratório. As histórias de vida entrecruzam-se com os sucessos relativos das empreitadas imigrantes e o processo ambíguo das migrações, sentidamente negativas e positivas para os dois lados, mostram como as transições de existência que se alinham com os processos de mudança de localidade, promovem um fluxo realidades que, chocadas com as perspectivas de saída, desconstroem os sentidos míticos da viagem e potencializam exercícios de questionamentos da condição periférica e errante.

Por se estabelecer dentro de uma ambigüidade fundamental, construída a partir do revisionismo do sonho imigrante e do sucesso relativo da empresa migratória, o documentário foi bem recebido nos dois países<sup>6</sup>. A estrutura documental abre com um enfoque jornalístico na primeira metade, atrás da notícia e seus protagonistas. O impulso da partida baseado na existência imersa em desespero, desde a realidade cubana, é acompanhada nas entrevistas aos sujeitos que preparam, improvisadamente,

---

<sup>6</sup> *Balseros* foi premiado tanto em Cuba (Premio del Jurado del Festival de La Habana) como nos Estados Unidos (Premio del Público Del Festival de Miami).

as embarcações, construídas com qualquer material encontrado. A alteridade diaspórica é observada nas distâncias entre os imaginários de partida (sonha-se com casas com jardins, carros esportivos, supermercados com estantes cheias de produtos, etc.) e as dificuldades da chegada. A produção das balsas, nos momentos antecedentes a partida rumo ao mar, são feitas sem nenhuma orientação náutica e o ímpeto diaspórico, aliado ao desespero e medo de que Castro, de um momento para outro, ‘fechasse as portas’ novamente, mostra uma sociedade coibida pela necessidade do impulso e vontade de modificação de estados pela determinação migratória. Mas, provavelmente, o grande acerto de *Balseros* é essa duplicidade dos processos de deslocamentos, observados quando, intervalo exposto, a equipe de filmagem acompanha, cinco anos depois, as trajetórias de vida dos cubanos nos Estados Unidos. A crueza e a indeterminância do processo migratório, seu pano de fundo social e os estados mentais afetados dos imigrantes nos Estados Unidos, alguns deles encontrados em um campo de refugiados na base de Guantánamo, rompem com a estrutura inicialmente jornalística do documentário e tensam a observação na falência e na durabilidade das investidas migrantes, estabelecidas sobre a condição da partida e o esfacelamento cotidiano do sonho de mudança.

Os processos da construção do pertencimento enfocados sob a dinâmica dos deslocamentos humanos são vistos como modelos de análise que revelam as condições psíquicas e as particularidades do sujeito e da(s) cultura(s) de referência(s). O documentário explora as dinâmicas e os efeitos da mobilidade humana a partir de como os processos de vida e a experiência irruptiva da transição potencializam estados de questionamento subjetivo alterados pelas situações externas. Abrindo espaço para o redimensionamento da história pessoal conjuntamente as potencialidades dos sujeitos em deslocamento para conseguirem se adaptar às adversidades que se colocam nas diferentes trajetórias da experiência pessoal diante das migrações, *Balseros* ensaia-se sobre a distância física e a condição extraterritorial de um pertencimento que jamais chega completamente. As falas, cinco anos depois, de Óscar, Rafael, Míriam, Guillermo, Juan Carlos, Mericys e Misclaida, refletem sobre a culpabilização da partida e o estado de errância que a dinâmica da solidão impõe sobre os imigrantes cubanos nos Estados Unidos. A imersão total no trabalho, a fissura das relações humanas que abrem fraturas maiores no sentido do *desgarramento* parcialmente subjetivo, e a nostalgia da

perda dos laços e da cultura de referência, são estados reflexivos explorados nas experiências migratórias dos cubanos expatriados. Nesse sentido, os processos migratórios tendem a serem lidos a partir dos itinerários referenciais dos imigrantes como elementos estrangeiros que necessitam, unilateralmente, sofrerem a ação do ordenamento incorporativo realizado com a pressão aculturativa pela sociedade de recepção. Nesse aspecto, tais processos são observados normalmente como uma passagem da posição assimilacionista para a possibilidade de integração, colocando em um segundo plano a discussão sobre o papel aculturativo de tal posicionamento<sup>7</sup>.

O filme expõe com detalhes as estesias comunicacionais negadas na evolução do processo de deslocamento nos sujeitos das migrações, observando suas vidas nos Estados Unidos e a permanência de seus familiares em Cuba. Náufragos entre dois mundos distanciados pela complexidade migratória, o sonho imigrante dos sete *'balseiros'*, é relativizado pelo acompanhamento gradual das experiências da diáspora. Há tensão narrativa nas vozes que são lentamente abertas para a intenção de pensar os contextos de saída e a adaptabilidade difícil. A estratégia discursiva em preferencialmente observar os imigrantes e o passo histórico, tensados através da configuração implícita de autorepresentação positiva da saída e as dificuldades da permanência, nos anos subsequentes, posicionam o documentário na elação complexa entre projetos de partida e consequências da chegada, o fenômeno do desenraizamento parcial e os estados psíquicos abalados posteriormente. Reduzidos a categoria instrumental, percebendo que os modelos de saída distoam gravemente dos custos da sociedade de destino, entendem que todo imigrante que saí de um país alenta um processo de encontro, de mistura, de mestiçagem, mas que a natureza desse processo é normalmente vista desde a perspectiva do arbitrário da escolha da representação, evocação imaginária que não concede aos atores reais debaixo desta os suficientes meios (ou os suficientes interesses) para se conhecer e transpassar os estranhamentos iniciais, que se prolongam, multiplicadas vezes, de maneira intencionalmente reais.

O filme se posiciona com a vantagem de esperar o cômputo do tempo para observar os efeitos da transição de fronteiras depois do processo imersivo e da travessia

---

<sup>7</sup> Emmanuel Todd (1996), Sami Nair (2010) e Javier de Lucas (1994), são alguns dos autores que mais tem frontalmente debatido sobre a necessidade política de revisitar o entendimento da posição do Estado na incorporação dos imigrantes. A ênfase anteriormente deveria recair sobre o papel integracionista e mediativo do Estado, e não sobre os imigrantes com o imperativo da assimilação, para poderem ser integrados.

dos dois mundos estejam parcialmente completados. A segunda metade de *Balseros* revela como todo processo migratório é, por si só, um evento vital (*life event*) que mobiliza fatores estressores, não necessariamente negativos, mas que, conjugados em um pequeno espaço de tempo, normalmente mais intensos nos primeiros anos seguidos aos deslocamentos humanos, conseguem forjar uma constante ameaça ao equilíbrio psicossocial do indivíduo cambiante. A própria condição maior da irregularidade, infelizmente vista na maioria das sociedades receptoras atuais, são nuclearmente capazes de alimentar as manifestações de desequilíbrio psicossocioemocional, com graves repercussões na identidade psíquica, muitas vezes de difícil tratamento. O peso importante com que os mecanismos de sobrevivência se veem ameaçados nas condições de deslocamento, criam significativas manifestações psicossomáticas que desestabilizam normalidades psicológicas nos sujeitos migrantes, nas famílias e parentes que ficaram e dos comprometidos nos processos de mobilidade transterritorial<sup>8</sup>.

As vozes de Óscar, Rafael, Míriam, Guillermo, Juan Carlos, Mericys e Misclaida, em Cuba e nos Estados Unidos, expurgam as situações migratórias desde o ponto de vista do relativismo do sonho imigrante. Nesse ponto, o fundo inflexível de prejuízos e estigmas classificatórios, que recebem a maioria dos imigrantes contemporâneos, traduzem esferas de dominação distintas que, ao culpabilizar e marcar como inferiores, legalizam brutalidades incompatíveis com os preceitos dos Direitos Humanos em sociedades ditas democráticas e signatárias de tratados internacionais sobre o tema (Schnapper, 2004). Para os recém chegados, a situação de ameaça a saúde psíquica pode ser tão grave quanto à própria dimensão do desenraizamento em que são as vítimas iniciais. Com o agravante da falta de espera, os signos de intolerância, a série de prejuízos e a incompreensão alastrada, as sociedades de acolhimento deixam de perceber que não é fácil o abandono dos sistemas culturais portadores do ‘abraço aquecido da cultura’ (Geertz, 1978), onde primordialmente aprendem a reconhecer o mundo e recebem os princípios básicos portadores da identidade e da memória.

---

<sup>8</sup> É sempre útil recordar que, embora a decisão seja voluntariamente individual, ninguém imigra, ninguém parte e deixa, ninguém retorna ou se lança no universo das mudanças sociais completamente sozinho. Nesse sentido, as migrações devem ser vistas como processo social (Reher e Requena, 2009), situações dinâmicas de existência que implicam na asignação de uma perda de referências que portabilizam ameaças à esfera do desconhecimento do entorno, na dependência do tratamento em que se será recebido, na confiança de que as situações de acolhimento sejam mais vantajosas que as da partida.

## REFERÊNCIAS

- D'LUGO, Marvin. "El Cine sobre La Inmigración: Crónicas de um Género Anunciado". In: VAL LIEW, Maria, CANTERO-EXOJO, Mónica e SUÁREZ, José Carlos. **Fotogramas para La Multiculturalidad: Migraciones y Alteridad em El Cine Español Contmeporáneo**. Valencia: Cine Derecho, 2012.
- DE LUCAS, Javier. **El Desafío de las Fronteras**. Madrid: Temas de Hoy, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Movimientos de Población: Migración y Acción Humanitaria**. Barcelona: Icaria, 2003.
- DUROVICOVÁ, Natasa (org.). **World Cinemas, Transnational Perspectives**. Taylor & Francis, 2009.
- ESCUADERO, Pablo Martín. **Cine Documental e Inmigración en España: Una Lectura Sociocrítica**. Madrid: Comunicación Social ediciones y publicaciones, 2014.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- JEUDY, Henri-Pierre. **Memória do Social**. RJ: Forense Universitária, 1990.
- MCDougall, David-Taylor. **Transcultural Cinema**. Princeton University Press, 1998.
- NAIR, Sami. **La Europa Mestiza: Inmigración, Ciudadanía, Codesarollo**. Madrid: Galaxia Gutemberg, 2010.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo : Papyrus, 2005.
- REHER, David e REQUENA, Miguel. **Las Múltiples Caras de la Inmigración en España**. Madrid: Alianza, 2009.
- SANTAOLALLA, Isabel. **Los Otros: Etnicidad y "raza" en el Cine Español Contemporáneo**. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2005.
- REQUENA, Miguel. **Tres Décadas de Cambio Social en España**. Madrid: Alianza, 2005.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. **Outras Globalizações: Cosmopolíticas Pós-Imperialistas**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2014.
- SASSEN, Saskia. **Sociologia da Globalização**. Porto Alegre: Atmed, 2010.
- SCHNAPPER, D. **La Comunidad de los Ciudadanos: Acerca de la Idea Moderna de Nación**. Madrid: Alianza, 2004.
- TODD, Emmanuel. **El Destino de los Inmigrantes: Asimilación y Segregación en las Democracias Occidentales**. Barcelona: Tusquets, 1996.