

Ciclo de cinema e debates “Migrações clandestinas”: Sinopses e comentários

Carlos Nolasco and Elsa Lechner



Electronic version

URL: <http://rccs.revues.org/5838>
ISSN: 2182-7435

Publisher

Centro de Estudos Sociais da Universidade
de Coimbra

Printed version

Date of publication: 1 décembre 2014
Number of pages: 125-160
ISSN: 0254-1106

Electronic reference

Carlos Nolasco e Elsa Lechner, « Ciclo de cinema e debates “Migrações clandestinas”: Sinopses e comentários », *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 105 | 2014, colocado online no dia 04 Dezembro 2014, criado a 01 Outubro 2016. URL : <http://rccs.revues.org/5838>

The text is a facsimile of the print edition.



CARLOS NOLASCO
ELSA LECHNER
(Organizadores)

Ciclo de cinema e debates **“Migrações clandestinas”:** Sinopses e comentários

O ciclo de cinema e debates “Migrações clandestinas” resultou do olhar perplexo sobre estes fluxos e da necessidade de os entender: o que faz com que alguém se meta dentro de um frágil bote e tente atravessar o mar, sabendo antecipadamente que a possibilidade de sucesso dessa viagem é muito reduzida? Quem são os homens e mulheres que empreendem esta odisseia? Que mundo é este onde tudo circula, das imagens às mercadorias, dos capitais a algumas pessoas (essencialmente turistas ou indivíduos altamente qualificados), mas onde os desapossados da globalização não podem movimentar-se? Que mundo é este onde a Declaração Universal dos Direitos do Homem no n.º 2 do artigo 13.º diz que “toda a pessoa tem o direito de abandonar o país em que se encontra, incluindo o seu”, mas depois não afirma o direito de entrada num outro país?

Por considerarmos que estas questões simples não podiam deixar de ser refletidas, e essencialmente não podiam passar sem ser denunciadas, tomou-se a iniciativa de organizar um ciclo de cinema e debates sobre migrações clandestinas. Por isso também se assume que esta é uma iniciativa emocionada e comprometida. Comprometida com o desespero de quem quer passar fronteiras, com a ausência de direitos de quem quer imigrar, com a exclusão e o encobrimento destas vidas. Emocionada com dimensão humana implicada na odisseia de cada uma das viagens empreendida.

O ciclo de cinema começou com o cadáver de um rapaz marroquino resgatado das águas do Mediterrâneo. Mais um desse número incontável de pessoas que olham desde Tânger para a mítica Europa, que esperam a oportunidade de seguir em barcos surrealistas, numa viagem alucinante.

São muitas as formas de se morrer nestas viagens: afogados na imensidão do mar; desidratados pela inclemência dos céus; sufocados com as cabeças enfiadas em sacos de plástico; esmagados pela mecânica de camiões.

O rapaz marroquino morreu afogado junto à costa de Espanha. Também Bilal, o jovem curdo iraquiano de 17 anos, *[not] Welcome* em França nem em Inglaterra, morreu afogado ao tentar atravessar o Canal da Mancha a nado. Os 39 africanos, que tentam chegar num miserável *cayuco* da costa da Mauritânia às Ilhas Canárias, com um *Destino clandestino*, não se afogaram pela divina providência de um telefone por satélite.

Por isso, quando do lado de lá da fronteira se olha para o “condomínio fechado” da Europa de Schengen, ou para a América do Norte barricada no seu *Wall* fronteiriço, o olhar torna-se apreensivo e os silêncios religiosos. Bilal desesperou pelo seu amor do outro lado do mar, e por isso se lançou nessa fronteira líquida que o engoliu. O desespero torna-se razão. E a questão é simples de se colocar: *Partir ou mourir?* Partir ou morrer, mesmo sabendo que a possibilidade de se morrer na viagem é muito grande. Partir ou morrer, mesmo sabendo que o sítio para onde se parte os pode encerrar e maltratar como em *La forteresse*.

Os sete filmes exibidos entre 23 de março e 12 de julho de 2011, no ciclo de cinema e debates “Migrações clandestinas”, narraram episódios desta odisseia. *Les passeurs* de Laëtitia Moreau, *Tanger: le rêve des brûleurs* de Leïka Kilarí, *Destino clandestino* de Dominique Mollard, *The Wall* de Viva Zapata Productions, *Welcome* de Philippe Lioret, *Partir ou mourir* de Rodrigo Saez e *La forteresse* de Fernand Melgar foram os filmes exibidos. Os comentários a cada um dos filmes foram efetuados por Silvia Rodríguez Maeso, Khalid Fekhari, Catarina Martins, Maria José Canelo, Fabrice Schurmans, Kátia Cardoso e António Sousa Ribeiro, a quem agradecemos a forma como se disponibilizaram para colaborar connosco, bem como a pertinência e riqueza dos seus comentários.

As intervenções de cada comentador chamam a atenção para as estratégias narrativas desenvolvidas nos filmes, para as mensagens de cada narrativa, para os contextos sociais de cada filme, para a realidade concreta de cada uma das vidas filmadas, para as dinâmicas entre o centro e a periferia, para os argumentos políticos, para os ditames jurídicos, para os imperativos económicos, para os fundamentos culturais e para a erosão da moral.

À medida que estes filmes se foram sucedendo, a comunicação social foi dando conta das transposições não autorizadas de fronteiras. Estas fronteiras são as linhas radicais de que fala Boaventura de Sousa Santos, quando se refere ao pensamento abissal:

As linhas radicais dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível (2007: 3 e 4).¹

Os migrantes que transpõem essa fronteira abissal, e que passam do universo do lado de lá para o universo do lado de cá, ganham a estranha consistência da opacidade. Como diz Mano Chao, *Mi vida la dejé / Entre Ceuta y Gibraltar / Soy una raya en el mar / Fantasma en la ciudad / Mi vida va prohibida / Dice la autoridad*.

Foi com Mano Chao que começou este ciclo de cinema, com um pequeno filme onde ele, a propósito do campo de retenção de migrantes de Calamocarro, próximo de Ceuta, diz que “aí pára-se a migração, as pessoas não podem passar. E quando se param as migrações não é bom, porque as migrações são como um rio, e se o rio se estanca, a água apodrece”.² Esta frase representa integralmente as pretensões da organização deste ciclo de cinema. Em seguida apresentam-se breves fichas técnicas dos filmes exibidos, as respetivas sinopses e os argumentos apresentados pelos comentadores.

* * *

Título: LES PASSEURS
Realização: Laëtitia Moreau
Ano: 2003
Origem: França
Duração: 110 minutos
Género: Documentário

Sinopse

O filme documenta o caminho inverso daqueles que desde a costa marroquina anseiam por chegar a Espanha. Narra o percurso do cadáver de um jovem marroquino, Aziz de 24 anos, morto por afogamento no Mediterrâneo em 14 de julho de 2003, que desde a costa espanhola é conduzido pela funerária

¹ Santos, Boaventura de Sousa (2007), “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, 3-46.

² Consultado a 16.06.2011, em https://www.youtube.com/watch?v=xS5ZYwQ_NwM.

até à sua terra natal para que o funeral seja feito pela sua família. Este é o trabalho de Martín e Ángel Zamora, dois irmãos que em Algeciras, numa agência funerária, se dedicam a identificar os corpos dos jovens falecidos, informar as famílias, tratar das formalidades e fazer o repatriamento dos restos mortais de homens e mulheres para as recônditas aldeias marroquinas. Os *passeurs* de que trata este filme não são os traficantes de seres vivos que facilitam a passagem do Sul para o Norte, mas os passadores de gente morta e recolhida no mar, que de Norte para Sul conduzem os corpos até às suas famílias.

Na longa viagem fúnebre desenha-se uma rota de migrações clandestinas, percorrida por milhares de indivíduos. Quando o corpo de Aziz chega à sua aldeia, já de noite, familiares e amigos choram-no. Chora-se o destino de Aziz, mas também o destino de todos aqueles que até ao momento pereceram na viagem e de todos os que nela se aventurarão a seguir. No velório, os amigos de Aziz insistem, “não há escolha”, o caminho da migração é a alternativa, acentuando com dramaticidade de vida e morte um percurso de destino incerto.

Comentário de Silvia Rodríguez Maeso

***Les passeurs*: a denúncia como despoltização ou a encenação do sofrimento/ da empatia**

Uma primeira descrição geral do documentário *Les passeurs* (Laëtitia Moreau, 2003) – coprodução franco-suíça-belga – poderia ser feita com base em três elementos: a) o seu objetivo, b) a estratégia narrativa escolhida e c) a sua operacionalização.

- a) O documentário procura denunciar o que acontece no processo de “migração clandestina” – neste caso atravessar o estreito de Gibraltar que divide o Norte de África, e mais concretamente Marrocos, da costa espanhola – mostrando o que rotineiramente tem acontecido a milhares de jovens que morrem afogados na tentativa de alcançar os “bordes” da Europa e o sofrimento dos seus familiares. Uma grande parte destas mortes ficam no anonimato e os corpos são enterrados em fossas comuns na cidade de Algeciras.
- b) A estratégia narrativa é dupla: por um lado, o olhar e a experiência dos espanhóis – dos trabalhadores da empresa funerária que fazem a transladação do corpo dos migrantes falecidos – como “espectadores morais” do sofrimento das famílias marroquinas, simultaneamente num esforço por as ajudar; por outro lado o do olhar dos jovens marroquinos que relatam/justificam o porquê do seu desejo de emigrar, apesar do previsível final a que estão destinados – a morte.

- c) Esta estratégia é operacionalizada mediante a narração em “tempo real” dos preparativos e da trasladação/do regresso do corpo do jovem falecido de Algeciras à pequena aldeia em Marrocos, utilizando assim a eficácia do impressionismo e do naturalismo das emoções; e a apresentação num cenário *ad hoc*, uma espécie de grupo de discussão, das declarações dos potenciais migrantes – jovens marroquinos que visam cruzar o estreito.

É na inter-relação destes três aspetos que *Les passeurs* constrói a denúncia como uma *questão moral* que impossibilita a produção de uma narrativa política de ligação entre a experiência a nível micro, marcada pela morte – geralmente anónima – dos que tentam alcançar os “bordes” da Europa, e os limites da legalidade/ilegalidade que determinam a emigração de cidadãos de chamados “países terceiros”, no âmbito dos mecanismos de regulação/controlo da União Europeia e dos Estados-membros. Esta situação política e os seus contornos raciais são mais um pressuposto naturalizado ao longo do documentário do que um conflito político sobre o qual se interroga; a denúncia é portanto um relato humanista/humanitário no qual “os migrantes” são vítimas (seres dolentes) ou reprodutores dos gestos que recentram a “Europa” como projeto político – *i.e.* como lugar *desejado*.

“O privilégio da solidariedade”:³ os espanhóis/europeus como “espectadores morais”

Podemos ler na sinopse que a produtora oferece do documentário o seguinte:

Nos últimos cinco anos, cerca de 4000 imigrantes clandestinos, a maior parte marroquinos, morreram afogados na tentativa de atravessar o estreito de Gibraltar. *Comovidos por estes terríveis destinos*, dois irmãos, Martín e Ángel Zamora, *puseram a sua empresa ao serviço dos defuntos*. Identificam os corpos, avisam as famílias, tratam das formalidades e repatriam os restos destes homens e mulheres para as suas aldeias, as mais recônditas de Marrocos.

Eles são os mediadores (*les passeurs*) entre os mortos e os vivos, recolhendo os seus corpos perdidos e permitindo aos familiares e chegados começar o seu luto. *Através do seu trabalho e do seu longo caminho vai-se desenhando pouco a pouco a história destes anónimos que arriscam tudo para vir trabalhar para a Europa.* (itálico da autora)⁴

³ Tomo esta expressão do texto de Houria Boutledja (2010).

⁴ Consultado a 10.05.2011, em http://www.eurodoc-net.com/multilingue/download.php?fichier=film_111_k_les_passeurs_case_study_eurodoc&type=pdf.

É portanto evidente que no documentário, os cidadãos espanhóis, brancos, donos da empresa funerária, são os principais atores da história, entendida como uma história da “humanização” de uma tragédia que acontece no quotidiano mas que, geralmente, fica no anonimato dos corpos dos migrantes afogados. Parece-me crucial aqui apontar que o problemático não reside no privilegiar do olhar dos espanhóis, mas precisamente no paradigma narrativo/interpretativo que é veiculado: é mediante os gestos e ações “humanitárias” dos espanhóis (a sua “comoção” perante estes acontecimentos) que os “outros” etnicamente marcados – os migrantes “clandestinos” e as suas famílias – adquirem “humanidade” (saem do anonimato). Os cidadãos espanhóis são “espectadores morais” no sentido dado por Boltanski (2007) na análise das lógicas narrativas do humanitarismo, que incluem não só a descrição do sofrimento dos *desafortunados* mas também do espectador que o observa. É uma narrativa moral da solidariedade e da empatia transmitida sobre a premissa de estes valores humanos (entendidos como universais) não estarem sujeitos às relações do poder e ao privilégio das situações histórico-políticas. Neste enquadramento, os ‘outros’ são seres dolentes reduzidos ao seu sofrimento, capturado pelas câmaras que partem da perspectiva do olhar dos espanhóis que os observam – como por exemplo no momento de reconhecimento do corpo do falecido pelo seu tio, e quando o veículo chega à aldeia e os familiares e vizinhos, sobretudo as mulheres e a sua mãe, gritam desconsoladamente ao tempo em que um dos espanhóis no veículo exclama “que situação lixada...!”.⁵

A Europa: objeto de desejo e *dilema moral*

Depois de 19 horas de viagem, como confirma um dos condutores do veículo, na chegada à aldeia, de noite, assim como no decurso do resto do documentário, encena-se uma representação *cliché* do “outro lado” – a origem da viagem dos “migrantes clandestinos” – como espaço não ocidental, de uma ruralidade “recôndita” onde os jovens estão retidos. A narrativa desenvolve-se pelo lugar-comum de questionar os jovens – alguns dos quais já tentaram no passado migrar – o porquê da sua intenção de migrar, ainda que conhecendo os perigos, reproduzindo assim relatos sobre os “sonhos” de uma vida melhor e a “curiosidade” pela Europa. A pobreza, o atraso – “não há nada que fazer aqui” – são, no enquadramento do documentário, os definidores de uma “situação” (um pressuposto não questionado) do que a migração tenta superar, colocando assim a Europa como objeto de desejo.

⁵ “La que se va a liar”, expressão no original castelhano.

Nesta encenação a escolha da narrativa é, de certo modo, patente, pois alguns dos argumentos captados pelas câmaras vão para além da história do desejo de superação, como nestes dois exemplos seguintes: “Antes [de 1999] o pessoal preferia sair dentro da legalidade, agora querem sair por todos os meios”; “Se o Estado desse trabalho, ninguém partiria, as pessoas ficariam nos seus países e seriam livres; não como na Europa, onde podes ser explorado, ser tratado como um animal”. O contexto das medidas políticas de regulação e controlo da migração dos “países terceiros” como geradoras da “clandestinidade” e o questionamento de uma ideia da Europa como espaço de liberdade e prosperidade poderiam ter sido o fio condutor desta viagem de “regresso”. *Les passeurs* opta, pelo contrário, pela formulação de um dilema moral: a Europa produz a ilegalidade (o “migrante clandestino”), ao mesmo tempo que se constrói como o único espaço de “prosperidade” real para os “outros” *ilegalizados*.

Les passeurs reproduz um enquadramento narrativo que faz parte de um paradigma eurocêntrico de produção da imigração – e os seus contornos raciais, não ditos mas presentes – como “problema”, sedimentado desde a década de 50 do século passado e que tem adquirido contornos mais ou menos específicos nos contextos do Sul da Europa nas últimas duas décadas – nos chamados “novos países de imigração”. Este paradigma é forjado mediante a *despolitização*, entendida como um processo que nos impede de interrogar as fontes dos problemas políticos, isto é, de interrogar as histórias e as relações de poder que os constituem (Brown, 2006) e que portanto protege determinados privilégios de serem questionados. Um dos sintomas da despolitização é a produção de narrativas de denúncia sob a forma de questões morais que derivam numa discussão sobre as “boas” ou as “más” intenções dos que estão situados do lado do privilégio, ficando aqueles no “outro lado” simultaneamente como *recetores* dessa “boa vontade” – do exercício dos valores *universais* –, como eventuais protagonistas de histórias de “superação pessoal”, ou como seres dolentes.

Referências bibliográficas

- Boltanski, Luc (2007), *La souffrance à distance*. Paris: Gallimard [ed. orig.: 1993].
- Boutledja, Houria (2010), “As mulheres brancas e o privilégio da Solidariedade”, intervenção no IV Congresso Internacional sobre feminismo islâmico, Madrid: 21-24 de outubro. Consultado a 10.06.2012, em <http://www.decolonialtranslation.com/portugues/as-mulheres-brancas-eo-privilegio-de-solidariedade.html>.
- Brown, Wendy (2006), *Regulating Aversion. Tolerance in the Age of Identity and Empire*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

* * *

Título: TÂNGER, LE RÊVE DES BRÛLEURS
Realização: Leïla Kilani
Ano: 2002
Origem: França
Duração: 53 minutos
Gênero: Documentário

Sinopse

O filme tem como cenário a cidade de Tânger, cidade janela para o Mediterrâneo, cidade fronteira para os que a ela chegam, cidade miradouro para a miragem europeia. A cidade é habitada por marroquinos, malianos, senegaleses, mauritanos e outros que subiram África acima e que, retidos pela fronteira de água mediterrânea, olham para a linha de terra espanhola lá ao longe. Estes são os *brûleurs*, e *brûleur* é aquele que está disposto a tudo para partir, aquele que está pronto a queimar o seu passado, a sua identidade, os seus documentos, para tornar essa partida irreversível, sem regresso. Partir, mais do que uma fantasia é uma obsessão. Tânger é assim um lugar e um tempo onde os destinos individuais e as histórias coletivas se encontram.

Leïla Kilani, a realizadora, segue o percurso de alguns desses indivíduos, tornando visível o seu território pessoal e coletivo. Recusa a imagem jornalística que trata os migrantes clandestinos como vítimas de circunstâncias que os transcendem, e procura através da narrativa estética retratar a obsessão, o sonho que se tornou uma espécie de transcendência quase metafísica e que empurra esses indivíduos para a epopeia da travessia. Segundo Kilani, na geografia intemporal de Tânger há a força do sonho que dá coragem para desafiar a fronteira, tornando os indivíduos heróis. Em Tânger há uma fronteira física, mas a miragem da Europa do outro lado do Mediterrâneo torna esta uma fronteira onírica.

Comentário de Khalid Fekhari

Correndo o risco de um certo exibicionismo ou egocentrismo, nesta minha intervenção não irei proceder a um comentário no sentido académico do termo, mas apenas partilhar algumas notas e reflexões sucintas suscitadas pelo filme *Tanger, le rêve des brûleurs*.

Perante o título-tema, e tendo em conta que a realidade em questão (emigração clandestina) é, no plano político local, extremamente sensível,

obrigando assim quem pretende relatar o mesmo a uma abordagem específica e um posicionamento claro, a expectativa inicial era de ver um filme documentário, um relato do real. Ora estamos perante algo de atípico: por um lado, a realizadora Leïla Kilani, historiadora de formação, refere o “trabalho de escrita” e a “estética da obsessão e da espera” como se de ficção se tratasse;⁶ por outro lado, a essência e dinâmica do filme remetem claramente para um “testemunho” vivencial, um “relato” do real.

O filme relata essencialmente a espera de três candidatos à emigração a salto: Denis, Abdelaziz e Rhimou. Três protagonistas, três histórias diferentes e um objetivo comum: a emigração, sob o risco da morte. Eis a tónica do filme que, de forma “diplomática”, reduz toda a complexidade das causas da emigração clandestina dos jovens marroquinos e africanos a uma expeditiva nota: “miséria e seca”.

Ao mesmo tempo, uma voz *off*, personificação do autóctone – perceptível pelo sotaque –, o *Tangerois*, lastima consistentemente a invasão de Tânger pelos *herragas* (candidatos à emigração clandestina), emporcalhando-a. Um discurso chauvinista e nostálgico de tempos “míticos” e imaginários⁷ que apresenta o Outro (camponês, berbere e, no caso presente, candidato à emigração) como responsável pelos efeitos negativos do espantoso crescimento das cidades marroquinas durante o século passado.

As sequências do filme relativas aos subsarianos candidatos à emigração, em particular o momento da oração coletiva, são, para o antropólogo que sou, momentos de grande “felicidade”, não só porque me aproximam de uma realidade por mim desconhecida, mas também por serem, senão “autênticos”, pelo menos de grande intensidade, até porque retratam a situação dos emigrantes candidatos à imigração, aqueles que se encontram entre o aqui e o além.

Enquanto o caso de Denis dá a conhecer uma realidade que eu, pessoalmente, desconhecia (ao contrário de Abdelaziz que, em suma, é representativo de algo mais difundido e que observei junto de jovens marroquinos que imigraram ilegalmente para Portugal, passando por Espanha), o caso de Rhimou é atípico a vários níveis. Primeiro por se tratar de uma mulher, adulta, acompanhada de um bebé e um companheiro, que parece ser a empreendedora do projeto de emigração (atendendo à realidade socio-cultural marroquina, a imigração clandestina é essencialmente de homens jovens) e que usufrui dos rendimentos (200 ou 300€ mensais) de um parque

⁶ Consultado a 15.05.2011, em <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3043>.

⁷ Para uma aproximação de um certo Tânger nos meados do século XX, ler a obra autobiográfica de Mohamed Choukri, *Le pain nu*, Librairie François Maspéro, Paris, 1980.

de estacionamento (a título comparativo, o salário mínimo, em Marrocos, é de cerca de 180€, e o de um professor em início de carreira é de 350€).

Embora tenha a competência cultural própria de quem conhece uma sociedade por vivência e/ou como objeto de estudo, não me é possível localizar Rhimou no quadrante sociocultural marroquino. Talvez a competência cultural seja insuficiente; no entanto, o caso de Rhimou está claramente em desfasamento com os restantes protagonistas do filme.

Embora o filme não pretenda nem a exaustividade nem a representatividade, a resposta à pergunta: será o filme representativo da imigração clandestina? é negativa, já que refere apenas uma das suas múltiplas configurações.

De facto, as vias da imigração ilegal variam desde o recurso a um falso contrato de trabalho, que permite ter um visto e imigrar pela “grande porta”, atravessando “legalmente” as fronteiras mediante o pagamento de um valor que ronda os 7000€, até à imigração propriamente clandestina por meio de esquemas “seguros”, isto é clandestinamente escondido algures num autocarro ou num camião (mediante o pagamento de cerca de 5000€), ou ainda viajando por mar numa lancha, com um risco importante de morte (via cujo custo é, obviamente, menor, de aproximadamente 1000€).

A mais-valia do filme reside no facto de mostrar (mais) uma configuração da imigração clandestina: aqueles que têm de inventar o(s) meio(s) para emigrar. Assim, Abdelaziz escrutina as formalidades de despejo dos caixotes de lixo dos *ferries*, barcos que assumem a travessia de Gibraltar, a fim de encontrar a falha que lhe permitirá materializar o seu sonho, concretizar a desejada viagem para a Europa. No entanto, em nenhum momento, ou quase, são referidos: a) os circuitos, as organizações, os traficantes e as redes; b) o duplo jogo da política interna marroquina relativa à emigração (não obstante as intenções declaradas e até mesmo os acordos celebrados sob pressão do Ocidente, a emigração é uma importante fonte numerária e de investimento no país); c) os mecanismo de atração, nomeadamente a imagem destorcida que os emigrantes transmitem quando regressam de férias, exibindo certas riquezas materiais de forma ostentatória, propositadamente ou não, participando assim na construção de uma ilusão.

De referir também que certas imagens ilustrativas da “obsessão e da espera”, nomeadamente as dos rapazes sentados num café, presumivelmente virado para o mar, me parecem dissonantes, no sentido em que vejo nelas mais “a cultura do café” do que a espera da passagem para a outra margem.

Deste modo, no meu entender, o filme esconde mais do que mostra. Ao resumir as causas da migração clandestina à seca, esconde “os maus da fita”. Ao centrar-se naqueles que têm de inventar os meios para migrar, esconde todas as outras configurações, que em muitos casos beneficiam de

duvidosas cumplicidades. Ao centrar-se nos objetivos e na determinação para os alcançar, esconde as trajetórias e os mecanismos que participam na construção destes mesmos objetivos. Afinal, quem é Rhimou e quem é Abdelaziz?

Apesar do ceticismo das notas anteriores, o filme aponta uma pista a explorar para quem procura entender o fenómeno em questão: “a emigração (de) aventura”.

Lebrigue, isto é “queimar as fronteiras”, emigrar clandestinamente, é antes de mais um desafio. Assim, um dos intervenientes sublinha que, conseguindo chegar à outra margem, não importa ser apanhado e reconduzido à fronteira: basta pisar a terra do outro lado. Um desafio que vive da masculinidade (já que, como é referido no filme, *até as raparigas hoje conseguem emigrar clandestinamente*) e dos seus “atributos”: lidar com o imprevisto, arriscar e persistir, são os trunfos de quem embarca na aventura de *lebrigue*.

* * *

Título: DESTINOS CLANDESTINOS
Realização: Dominique Mollard
Ano: 2009
Origem: Espanha
Duração: 90 minutos
Género: Documentário

Sinopse

Dominique Mollard é um jornalista francês que ao longo de dois anos tentou documentar a viagem dos migrantes clandestinos da costa africana para a Europa. Estabeleceu contacto com redes de tráfico humano na Mauritânia, conseguindo finalmente embarcar num *cayuco* e acompanhar a aventura de 39 migrantes africanos com destino às Canárias. Munido de câmaras de vídeo, alguma comida, um telefone por satélite e sem guião prévio, Mollard conta na primeira pessoa a experiência dos migrantes clandestinos para conseguir espaço na embarcação, o início da viagem, o percurso e o destino de quem fica à deriva em mar alto. *Destinos clandestinos* relata a história dessa viagem, a pior das viagens imaginadas.

Tudo se inicia algures na costa da Mauritânia, a 800 quilómetros de distância, e com uma expectativa de 5 dias de viagem. No pequeno espaço do barco, Mollard fica próximo do motor, junto dos “capitães” que mandam

no *cayuco*. As imagens mostram um amontoado de pessoas tapadas por um oleado, numa embarcação que avança mar adentro, subindo e descendo ondas. Quase todos estão nauseados, outros com fome, e o cansaço acumula-se. A meio da viagem percebem que foram enganados porque os reservatórios de combustível afinal contêm água. Na terceira noite ficam à deriva, pois os motores deixaram de funcionar. Como diz Mollar, toda a viagem se pode resumir a uma história de esforço, sofrimento, traições, amizade e solidariedade.

Documento único, hiper-realista, narra a epopeia de milhares de africanos que, numa luta que vai para lá da sua dimensão humana, enfrentam a morte em busca de uma vida em território europeu. Uma viagem que resume a lenta agonia do suicídio de África.

Comentário de Catarina Martins

É difícil avaliar o documentário *Destinos clandestinos* de Dominique Mollard sem que dessa apreciação resulte uma inevitável ambivalência. É um filme elogiado pela crítica, com justiça, pois o documentarista coloca-se numa situação inaudita e corajosa, ao enfrentar, com um grupo de 38 imigrantes clandestinos, os perigos do Atlântico numa embarcação precária, desvendando, assim, o espaço e o tempo que sempre ficam invisíveis nas notícias destas viagens de imigração, das quais conhecemos, através da imprensa ou relatórios, quase sempre somente os resultados, nunca a vivência da viagem propriamente dita. Mollard deve ser, por isso, elogiado por abordar com coragem e numa perspectiva humana e solidária as perplexidades que provocam, no público ocidental, em particular europeu, os silêncios sobre as travessias do oceano por parte de clandestinos. Mollard mostra como é entrar no mar numa canoa de fortuna, pagando com o risco ou com a realidade da morte o sonho do eldorado europeu. O facto de ele próprio subir a bordo de uma piroga, tornando-se, com a sua câmara, numa testemunha direta, e as imagens e os relatos que nos transmite são, de facto, a vertente mais impressionante do trabalho de Mollard.

O realizador e jornalista dá-nos identidades, rostos e histórias para sobrepor aos números de imigrantes clandestinos naufragados ou malogrados, que compõem as notícias. Dá-nos, também, o concreto: a fragilidade das canoas perante a violência do mar e as ondas; a desorientação, a escuridão, a sede, a fome e o abandono; a doença, o cansaço, a solidão; o barulho dos motores e do casco contra as ondas impede a comunicação, e a necessidade de sobrevivência torna cada um dos migrantes rival dos restantes; a estreiteza dos “camarotes”, ou seja, dos poucos centímetros de que cada viajante dispõe, a ausência de privacidade, a falta de espaço para

os movimentos, que acaba por paralisar o corpo e tolher a mente. Mollard mostra-nos o medo, o pânico, a impotência de quem coloca a vida nas mãos da transcendência, mas também, paradoxalmente, mostra-nos a coragem e o último resquício de esperança de quem se entrega a um jogo de vida ou morte, porque há muito deixou de esperar. Mostra-nos os que sucumbem e os que, nesta fronteira extrema, revelam a mais admirável força e a mais profunda humanidade, como o timoneiro camaronês, ativo e seguro como um mastro enfrentando as vagas, ou o mestre-escola do Burkina Faso que sai de um reduto mudo para dar de beber aos companheiros. E sempre a ternura e a coragem inabalável da jovem mãe congoleza, que afinal enfrenta o combate pela vida do seu bebê, quando, também paradoxalmente, o faz embarcar numa aventura talvez fatal.

É a capacidade de aproximar o espectador desta dimensão humana que distingue o documentário de Mollard. Esta abordagem, porém, comporta alguns riscos de leitura. Se o perigo de vida que o jornalista enfrentou para conferir realidade e humanidade ao abstrato dos números é, de facto, de assinalar, um dos riscos da sua opção é que o filme seja interpretado da perspectiva da aventura e que seja o destino do jornalista e a sua coragem (porque, afinal, não precisava de ter embarcado) a assumir o primeiro plano. Penso que esta leitura acaba por acontecer, com alguma naturalidade, da parte de um público ocidental que se identifica com o único branco a bordo, e que está educado, nem que seja pela tradição cinematográfica hollywoodiana, a associar-se, através da empatia, a um “herói” singular. Da mesma maneira, o relato que preenche o silêncio (mesmo que barulhento) das imagens monótonas de três dias no mar comporta riscos éticos, uma vez que a voz narrativa do jornalista e a sua interpretação do que vê colam uma leitura prévia às imagens, a qual dirige inevitavelmente o olhar e o pensamento do espectador. E se esta leitura é solidária e de uma boa-fé inquestionável, evidentes, por exemplo, na admiração pelas manifestações de coragem dos homens e mulheres que conheceu, não deixa de ser algo paternalista, quer em relação às pessoas do filme, em concreto, quer em relação aos africanos – o “material humano riquíssimo” que o realizador sublinha no comentário final, na entrevista com a apresentadora da TVE que enquadra o documentário.

O que mais perturba, porém, e cria o sentimento de ambivalência, é o cariz pouco mais que impressionístico dos apontamentos sobre as histórias de vida e os percursos das pessoas que Mollard escolhe acompanhar como exemplos de destinos clandestinos. Ou seja, seria preciso conhecer muito mais das histórias e dos contextos de vida de Cheila, Cheikh ou Sulei, por exemplo, para dar resposta à perplexidade maior do público europeu sensível a estas questões – e não é a questão do “como” se faz esta migração

possivelmente fatal, mas do “porquê” do correr deste risco. Isto é, que razões podem conduzir a enfrentar, aparentemente sem sentido, uma morte mais que provável. É certo que Mollard nos mostra o depoimento pungente de Sulei sobre a sua recusa em morrer na extrema pobreza em que nasceu. É certo que, através de vários testemunhos, menciona o sofrimento provocado pela guerra, a desilusão relativa aos políticos das décadas pós-coloniais, a denúncia da corrupção, de populações abandonadas a si mesmas e sem quaisquer perspectivas de futuro. É certo que contrasta tudo isto com o teimoso sonho europeu de um jovem que recobre as paredes da sua barraca de heróis desportivos e musicais de um mundo que não é o seu, sugerindo, de algum modo, as consequências da globalização na disseminação de determinados modos e *standards* de vida, com um *glamour* que, como sabemos, não corresponde ao real, e que não deixam de ter grande relevância no impulso para a migração. É certo ainda que nos confronta com a acusação aberta do racismo que motiva o fechamento de fronteiras perante um Outro que é visto como ameaça – por isso Sulei afirma, com uma pungência que deveria funcionar, para cada um dos espectadores ocidentais, como uma facada na consciência, que os migrantes não querem fazer mal algum aos europeus, apenas ter meios para construir algo nos respetivos países, rejeitando a etiqueta de criminosos e aproveitadores que é colada aos imigrantes na Europa. E é ainda certo que, desta feita mesmo muito ao de leve, surge a acusação da exploração de que o continente africano foi (é) objeto por parte da Europa, o qual mereceria uma compensação. Falta, porém, o aprofundamento de tudo isto – que não passa de pequenos apontamentos – de modo a criar uma verdadeira inteligibilidade dos motivos desta migração para a morte (se é que esta inteligibilidade é possível de alcançar com um tipo de abordagem exclusivamente lógica), e a assunção de uma posição mais política. Nesta perspectiva, há, mais uma vez, a tendência para uma sobreposição do registo da “aventura” do “herói” Mollard, quando é dada preferência a sequências, filmadas por uma câmara oculta, que mostram as negociações efetuadas pelo jornalista com as “máfias” que organizam estas viagens, de modo a poder subir a bordo de uma das pirogas. A espera de Mollard acaba por surgir, aos olhos do espectador ocidental, como tendo um peso maior do que a espera dos próprios emigrantes – a qual, como se depreende do próprio documentário (se bem que este, infelizmente, não se focalize sobre isto), é, na maioria dos casos, caracterizada por durações, situações de provação, de exclusão, de sofrimento e miséria, e de angústia existencial às quais devia ser dada visibilidade, pois também elas fazem parte do processo migratório em causa, em diversas perspectivas: psicológica, sociológica, económica, cultural.

Regresso, porém, ao que me parece mais relevante: a posição mais política que o documentário devia assumir. Esta teria de pronunciar, sem reboço, as palavras colonialismo e neocolonialismo, o que jamais acontece, incluindo no debate final com a apresentadora da TVE, em que Mollard faz afirmações de alguma ingenuidade ou cautela, inclusivamente no que diz respeito à chamada ajuda ao desenvolvimento, ou no comentário às políticas do Frontex, à Europa fortaleza. Se o filme interpela necessariamente o público pela humanidade que oferece, pela interrogação dos comportamentos humanos na situação limite entre a vida e a morte, e se a pergunta pelo porquê de tudo isto é inevitavelmente suscitada, a resposta, porém, perde-se, quer na origem da viagem, porque os fios dos antecedentes não são suficientemente trabalhados, quer no final da mesma, pois os fios da história perdem-se tal como os clandestinos se espalham algures por Marrocos. Isto é, as suas histórias acabam por ficar aquém da Europa, que pode continuar a olhá-los de longe, como um problema que não é seu, do qual não é responsável. Falta sobretudo, a ligação concreta a esta responsabilidade política e ética, a qual não seria, certamente, difícil de estabelecer, reforçando, desta forma, a interpelação da opinião pública europeia.

É certo que uma pequena reportagem fílmica como o documentário de Mollard não pode pretender esgotar temas tão complexos como o colonialismo, o subdesenvolvimento, ou compreender, numa perspetiva económica, política, sociológica, psicológica, filosófica, existencial, o que significa a miséria. E que esta reportagem faz o que pode – suscitar estas questões, embora com as limitações que mencionei. Não vou entrar nestes assuntos, porque, como é evidente, dada a sua complexidade, faz tão pouco sentido aqui como no espaço de um filme de uma hora.

Todavia, de um ponto de vista não sei se filosófico, se amargamente irónico, gostaria apenas de refletir um pouco sobre como a viagem dos clandestinos nestas pirogas inverte, de algum modo, o motivo da viagem original das Descobertas, o momento iniciático do colonialismo, em particular na visão muito especificamente portuguesa. As nossas narrativas heroicas têm como fundamental pedra de toque o combate (que aqui se recupera, até na terminologia) com o mar, imensidão que continha todos os perigos, tempestades e monstros. Vencê-los, diz-nos Camões n’*Os Lusíadas*, é alcançar estatuto sobre-humano, o qual, porém, implica também a ideia de chegada a um porto, conquista de uma “nova” terra. Ora, o combate dos africanos com o mar redundava em tudo menos heroísmo, em tudo menos conquista, nem sequer em chegada. É a recusa desta chegada, ou o seu carácter clandestino, quando acontece, que transforma a viagem de expansão, um mito de liberdade, crescimento, plenitude, numa prisão intransponível: o cárcere paradoxal cujos

muros não foram construídos no local de partida, mas no destino ambicionado; o cárcere reforçado pelo sofrimento das tentativas sucessivas, dos enganos, das prisões, dos repatriamentos, das notícias de destinos clandestinos malogrados; o cárcere mais profundo que é o da própria condição – de vítima de guerra, pobreza, miséria, marginalização e opressão racista. Tal como em tempos coloniais, esta condição continua a aparecer indissociavelmente fixada a uma geografia e a uma cor de pele – a africana negra –, por oposição a uma outra geografia e a uma outra cor de pele – a europeia branca –, que se naturaliza numa posição de superioridade, de opressão, de exploração, manifesta até na liberdade de movimentos através das fronteiras, a qual reforça a humilhação do africano, afinal ainda colonizado, e tantas vezes sofrendo ainda do complexo que Frantz Fanon diagnosticou há já quatro décadas, no indispensável ensaio “Peau noire, masques blancs”.

O que, afinal, perturba no documentário de Mollard é a diferença de condições entre o jornalista ocidental e os migrantes africanos, expressa na liberdade de que o primeiro faz uso quando entra na piroga, a liberdade que não têm os seus companheiros quando sobem a bordo da mesma embarcação (para além, é claro, da tecnologia de que se mune para diminuir os riscos da viagem e que acaba por salvar todos os viajantes). É evidente que a viagem constitui, para os clandestinos, uma escolha, mas uma escolha à qual um conjunto de fatores de diversa ordem, e que se conjugam na noção de desespero decorrente do estatuto de neocolonizado, impõe um cariz de necessidade. E esta necessidade, esta prisão a uma indispensável busca, eventualmente fatal, da liberdade e de condições de sobrevivência, é que se torna difícil de compreender para o público ocidental. Nesta vertente, o documentário de Mollard, ao sobrepor a viagem pessoal do jornalista aos destinos dos clandestinos, fica aquém das expectativas. A máscara de clandestino que Mollard ostenta só deixa entrever a verdadeira pele desta condição.

* * *

Título: THE WALL
Realização: Ricardo Martinez
Ano: 2010
Origem: EUA
Duração: 78 minutos
Género: Documentário

Sinopse

Em 2006 o congresso norte-americano, com base na argumentação da guerra contra o tráfico de drogas e do debate relativo à regulamentação das migrações, aprovou o *The Secure Fence Act*, no qual se propõe construir um muro com cerca de 1126 quilómetros de extensão, ao longo da fronteira entre os Estados Unidos e o México, com o propósito de controlar e regular as transações de estupefacientes e a circulação pessoas. O muro foi construído por secções, começando por cada uma das extremidades da fronteira e avançando para o interior, sendo que em determinadas zonas nada foi construído, havendo como que um muro virtual.

Filmado ao longo de dois anos, *The Wall* documenta os problemas que a construção do muro suscitou no quotidiano dos que vivem na fronteira, o aumento de mortes de quem tenta atravessar a fronteira de forma clandestina, e os custos associados à vigilância e manutenção do muro. Narra a indignação dos que de repente se confrontam com a ordem de construção do muro no seu quintal. Relata o trabalho de vigilância dos polícias que consideram que o muro devia ser maior, para maior eficácia na contenção dos fluxos fronteiriços. Conta o que representa o muro para os migrantes clandestinos e as estratégias imaginadas para o ultrapassar. Ricardo Martinez explora a complexa relação entre polícia e imigrantes, uns munidos da lei e ideologia, outros da sua condição e vontade, cada um de um dos lados do muro.

Comentário de Maria José Canelo

Realizado por Ricardo Martinez, este documentário debruça-se sobre a construção de um muro na fronteira entre os Estados Unidos e o México – um muro eufemisticamente designado, na linguagem das leis que legitima a sua construção, como ‘cerca’.

Esta ‘vedação’ tem uma altura média de seis metros e é feita de cerca de sete materiais de construção diferentes – incluindo betão; em algumas zonas, é rematado com arame farpado. Capitalizando na paranoia da segurança que grassou no país depois dos atentados de 11 de Setembro de 2001 (embora o reforço do policiamento da fronteira a Sul remonte à administração de Bill Clinton), a lei que autorizou a construção da ‘Secure Fence’ foi aprovada no Congresso em 2006, com votos favoráveis de republicanos e democratas. Barack Obama e Hillary Clinton, futuros candidatos presidenciais que moveram multidões com a promessa de uma mudança radical das políticas de Bush, votaram ambos a favor da proposta. A ‘cerca’ previa a cobertura de 1130 quilómetros ao longo da fronteira entre os EUA e o México, desde Brownsville, no Texas, até San Diego e tinha um custo de 2 milhares de milhões de dólares.

O documentário de Ricardo Martinez começa, porém, com imagens da terra aberta, livre, a paisagem pura, limitada apenas pelas montanhas, numa moldura natural. E começo por chamar a atenção para este aspeto, porque, naturalmente, a preponderância do elemento visual é essencial para o entendimento de qualquer documentário e, neste caso, a abertura com esta imagem cria uma expectativa importante em relação ao tema. A mim, fez-me esperar uma denúncia da construção do muro, que invadirá sem direito a realidade livre ali exposta; por outras palavras, o filme começa com a codificação da fronteira como não fronteira, como espaço de liberdade.

A esta imagem da paisagem livre é justaposta outra: uma fenda funda, rasgada na terra. A minha leitura destas imagens não é, porém, inocente; elas remeteram-me imediatamente para outras leituras e outras representações da fronteira entre os EUA e o México, que tem sido alvo das mais variadas formas de esteticização, desde a arte à música e à literatura. Embora os EUA tenham duas fronteiras terrestres e a do Norte, com o Canadá, até seja muito mais extensa, a fronteira a Sul tem sido de longe mais inspiradora em termos estéticos, mais polémica, em termos políticos e muito mais problemática, em termos sociais.

Foi essa história de representação da fronteira que eu reconheci: enquanto a imagem da terra pura entre os Estados Unidos e o México me lembrou imediatamente a metáfora (feliz) do escritor mexicano Carlos Fuentes, o título da sua coletânea de contos sobre a terra e as gentes da região, *A fronteira de cristal* (1996), já a imagem do rasgão na terra imediatamente me trouxe à memória *Borderlands, La frontera*, a obra híbrida da escritora, também de origem mexicana, Gloria Anzaldúa (1987), responsável em larga parte pelo início daquele que veio a ser designado como o discurso esteticizante da fronteira, mas evocativo também da violência inerente à história que produziu a fronteira – e que Anzaldúa mantém viva na sua mistura desconcertante de línguas, culturas e mitos.

Claro que o documentário aqui em questão fala do muro da fronteira; não da fronteira em si. Mas, tanto Carlos Fuentes como Gloria Anzaldúa, nas imagens que para mim se sobrepuseram imediatamente às primeiras cenas do documentário, falam da fronteira como muro mesmo antes de o muro se ter materializado, mesmo antes de o muro ser uma hipótese. O título de Fuentes denuncia a artificialidade desta fronteira: como ela foi imposta aos mexicanos, que teimaram todavia em continuar a ver a parte anexada aos EUA simplesmente como *El Norte* (do México). A geografia, a língua, as pessoas, a cultura, tinham sido subitamente atravessadas por uma linha política – mas esta era tão-somente isso mesmo e não mudava a realidade substancialmente, portanto, era transparente, de vidro – como

se não existisse... Mas existe; foi feita a ferro e fogo e continua a ferir: Anzaldúa, representando essa história de forma plástica e subjetiva, chama-lhe *una herida abierta*, para manter viva a memória da história que produziu a ilegalidade dos migrantes e sugerindo claramente, por um lado, que a imigração ‘ilegal’ se assemelha a uma hemorragia permanente, que as várias políticas emigratórias dos EUA nunca conseguiram estancar; e, por outro, remetendo-nos para o ressentimento que persiste a Sul acerca dessa usurpação imperial, que, além de amputar o México de quase metade do corpo da nação, colonizou as populações de origem mexicana das zonas anexadas, humilhando-as com uma cidadania de faz-de-conta, que, efetivamente, fez delas estrangeiras na sua própria casa.

Falamos certamente de uma mitologia da fronteira que se vem configurando desde 1848 e da guerra que originou essa divisão entre as Américas do Norte e do Sul. Curiosamente, e como o documentário também referirá, a fronteira com o Canadá, também ela produto de guerras e outras formas de apropriação de território, jamais inspirou tantos cuidados – como jamais inspirou uma mitologia semelhante à do Sul. Sem querer contribuir para o fundo de excecionalismo de que os EUA usam e abusam para justificar especialmente a sua ação fora das suas fronteiras, é preciso ter em mente, todavia, que a fronteira com o México tem a sua dose de excecionalidade. Isto, na medida em que não são comuns as fronteiras que separam países economicamente tão díspares: ela separa – ao mesmo tempo que coloca em contacto – o ‘terceiro’ e o ‘primeiro’ mundos; separa o Norte rico de toda a América Central e do Sul ditas pobres ou subdesenvolvidas (salvo raras exceções). Por isso é do Sul, da(s) terra(s) da desigualdade económica tremenda, que vêm os migrantes mais desesperados, aqueles que ainda acreditam que os EUA são a terra prometida, aqueles que teimam na mitificação da fronteira como passagem para o eldorado.

Mas, embora este tenha sido o imaginário que eu mais rapidamente mobilizei, à medida que fui vendo, e lendo, o filme, a força das imagens iniciais não perdeu. Elas não se conseguiram sobrepor a outros aspetos que acabaram por ter mais peso na representação que o documentário vai construindo. O meu comentário vai pois no sentido de detetar as estratégias formais e de retórica que conduzem o argumento da construção do muro por caminhos que me surpreenderam ou contrariaram as minhas expectativas. Começo por assinalar a articulação das narrativas dos vários intervenientes, em alguns casos, circular, que acaba não só por colocar em evidência, mas por conferir coerência a uma dessas narrativas em particular, e que me levou a questionar qual era, afinal, a perspectiva privilegiada. É um facto que a questão da imigração está lá, mas a forma

como é exposta denuncia outros pontos de vista e interesses que não necessariamente os do migrante.

O efeito final é que os testemunhos de cidadãos norte-americanos revelam um entendimento da construção do muro como um processo praticamente isolado em relação às políticas federais de imigração. As pessoas que partilham com o realizador a autoridade sobre esta ‘história’ consideram fundamentalmente a sua relação individual com a estrutura material do muro: seja a cerca alta que invade quintais e empreendimentos turísticos, seja o radar, a fronteira virtual, que ameaça espreitar o interior do espaço doméstico. É o caso das histórias de Gloria e de Bob Lucio, do Texas, por um lado, e da comunidade de Arivaca, no Arizona, por outro (a questão ambiental, em Welasco, não deixa de ponderar questões locais também, mas, sendo de natureza ambiental, apresentam um caso ligeiramente diferente dos outros). Ao insinuar-se como o fio narrativo principal, o testemunho de Gloria acaba por sublinhar aquele que é, a meu ver, o argumento que sobressai do filme: a “privatização” do projeto de construção do muro. A luta política que daí decorre acaba por entroncar assim numa tradição de individualismo e de defesa da propriedade que acrescentam contornos culturais à representação específica do tema, neste documentário.

A meu ver, a obra é bem-sucedida, de uma forma geral, na identificação e denúncia de uma estratégia governamental que se pauta pelo atropelamento indiscriminado dos direitos de cada um, seja dos direitos humanos dos migrantes da América Latina, que querem cruzar a fronteira para trabalhar, seja dos direitos individuais dos cidadãos dos EUA, aqueles que estão dentro da fronteira. Esta intenção explica o foco no policiamento e na arquitetura política da imigração. Não é, portanto, que se esconda a realidade dura da fronteira e a xenofobia quotidiana, que move grupos como os dos ‘vigilantes’. Mas as estratégias formais e retóricas acabam por tornar secundária a experiência do migrante.

Esta escolha por cruzar a construção do muro (um projeto que, aliás, se revestiu do maior secretismo, decorrendo sem consulta das comunidades) com a cruzada antiterrorista da segurança nacional levada a cabo pelo Homeland Security Department coloca em evidência o efeito da construção do muro sobre os direitos individuais dos cidadãos, reduzindo a acessória a questão da imigração – o que o muro significa para os migrantes, ou o que os migrantes significam para os Estados Unidos, que se arroga a esta fortificação das suas fronteiras. Ou seja, esta opção pelo foco nos direitos dos cidadãos invisibiliza a questão dos direitos humanos dos que estão para lá do muro. Nos seus testemunhos, os habitantes das localidades visadas reduzem o problema a uma questão de violação dos seus direitos individuais,

sejam de propriedade ou de privacidade, armando-se da retórica do espírito ‘Un-American’ da lei. O muro é reduzido a um incómodo, que invade, sem direito, quintais e campos de golfe.

Nestes depoimentos obcecados com a legalidade, incomodou-me profundamente a ausência de uma perspectiva ética ou de uma manifestação forte de responsabilidade ou solidariedade, enfim – para com quem vem do lado de lá e esbarra no muro; ou morre ao tentar transpô-lo. Além da inutilidade manifesta de todo o projeto, como demonstram as autoridades em Nogales. Ao fim e ao cabo, a necessidade extrema inventa e inventará sempre mil engenhos mais para furar o muro.

A questão que se me colocou ao longo do filme foi, de facto, que objetivos guiavam o debate e que metas ele efetivamente alcança. A construção de uma obra pública desta envergadura tem origem na legislação federal – mas o cidadão comum não tem voz senão nos estados onde o muro é erguido. A meu ver, esse é um dos aspetos que limita a discussão, porque os envolvidos privatizam o problema. Um leque mais alargado de testemunhos podia ter resultado numa perspectiva mais equilibrada do impacto da construção do muro na opinião pública dos EUA. Gostava de ter ouvido, por exemplo, cidadãos da Califórnia, cuja economia é sustentada em larga parte pelo trabalho dos imigrantes latinos, legais e ilegais; como de outros estados da costa oeste, nos quais a imigração latina também é fundamental à economia; e cidadãos da costa Leste, por exemplo, de grandes cidades como Nova Iorque, onde o público tende a ser mais bem informado. Parece-me também importante uma contextualização do problema que trouxesse à cena outros aspetos menos conhecidos desta realidade, como a da espera dos camiões das grandes propriedades agrícolas aos imigrantes-escravos que os *coyotes* de lá entregam aos *badajeros* de cá, para os conduzirem diretamente às fábricas e grandes propriedades, que os exploram sem defesa – porque não existem. Como gostava de ter visto alguma discussão de alternativas a estas políticas de imigração, da possibilidade de programas de descriminalização dos imigrantes, dos quais houve experiências no passado, como o programa *Bracero*, nos anos 40, que, por muitas deficiências que tivesse, ainda ensina que é possível pensar a imigração de formas dignas para os migrantes. Isto, se deixarmos completamente para trás a imagem inicial do documentário...

É, sem dúvida, galvanizadora a vitória da comunidade que denuncia o muro e consegue a suspensão da construção, a associação No Border Wall, no Texas. Diz-nos que a união faz a força e que o muro não é uma fatalidade. Que os cidadãos americanos sabem lutar pelos seus direitos. Que ousam defrontar leis injustas e, com a razão e o direito do seu lado, vencer gigantes como o Departamento de Segurança Interna. A respeito

de solidariedade com comunidades não nacionais e do entendimento do problema da imigração como um problema sem fronteiras, é que nos diz muito pouco. “We are not losing our land – it won’t affect us at all...” – as palavras vitoriosas de Gloria, ao ver alterado o trajeto do muro, desfazem qualquer dúvida que pudesse restar acerca da perspectiva dominante deste documentário.

Ainda assim, parece-me um documento de coragem, no sentido de estimular o debate acerca das políticas de imigração, ao expor a opção da fortificação da nação norte-americana – ao mesmo tempo que os EUA pregam contra a imoralidade de alguns dos outros muros da história ocidental. A construção do muro era e continua a ser desconhecida de uma grande parte dos cidadãos dos EUA.

* * *

Título: WELCOME
Realização: Phillippe Lioret
Intérpretes: Audrey Dana, Derya Ayverdi, Firat Ayverdi, Karzan Sherabayani, Vincent Lindon
Ano: 2009
Origem: França
Duração: 110 minutos
Género: Ficção

Sinopse

Bilal é um jovem curdo de 17 anos, acabado de chegar a Calais depois de atravessar toda a Europa. Tem intenção de continuar viagem, atravessar o Canal da Mancha, chegar a Londres e juntar-se à namorada que para lá emigrara com a família. Depois de uma tentativa frustrada de embarcar clandestinamente em direção a Inglaterra, e de perceber que não consegue aventurar-se da mesma forma que os outros utilizam, Bilal decide atravessar o Canal da Mancha a nado. Para o efeito tem algumas aulas de natação nas piscinas municipais de Calais. O professor de natação é Simon, que se apercebe da intenção de Bilal e que progressivamente se vai envolvendo e emocionando com a história do jovem curdo. Simon tenta dissuadir Bilal, mostra-lhe os riscos que corre e a impossibilidade de a aventura ter sucesso. Ao mesmo tempo, e por dar abrigo a Bilal, Simon é denunciado pelos seus vizinhos por prestar apoio à migração

clandestina, começando a ter problemas com a polícia. Até que um dia Bilal desaparece, fez-se ao mar.

Welcome é o título irônico de um filme que aborda o drama daqueles que não são bem recebidos, dos sem papéis retidos em Calais, e da perseguição aos que lhe prestam algum tipo de apoio. É um filme que retrata o drama da migração clandestina, mas que mostra essencialmente a indiferença, a falta de solidariedade, as restrições legais impostas aos que querem receber bem.

Comentário de Fabrice Schurmans

À semelhança de duas longas-metragens sensivelmente da mesma altura, *Gran Torino* (Eastwood, 2008) e *The Visitor* (McCarthy, 2007), o filme de Philippe Lioret fala dos imigrantes através de um intermediário (Simon) que apresenta semelhanças com as personagens de Walt (*Gran Torino*) e de Walter (*The Visitor*). Os três homens, de meia-idade (Simon, Walter) ou já na velhice (Walt), partilham a experiência da perda da mulher amada (o divórcio para Simon, a morte da esposa para Walt e Walter), um quotidiano infeliz marcado pela repetição dos mesmos gestos e ainda uma certa tendência para o álcool. É neste momento de crise que surgem os Outros (Thao, Tarek e Bilal), homens mais jovens, à procura de um destino melhor, desejosos de lutar para o obter. Nos três filmes, a possibilidade de reencontro consigo próprio passa, de facto, pelo encontro com o Estrangeiro, em situação legal (Thao) ou ilegal (Tarek e Bilal). A mediação significa nos três filmes mais do que a simples vontade de comover o espectador ocidental contando-lhe a história do ponto de vista de uma personagem assaz familiar, pois o que é aqui essencial é a transformação pela qual passam Simon, Walt e Walter. Em sociedades desencantadas, com tendências fortes para o encerramento sobre si mesmas, estes homens encontram uma abertura inesperada no encontro com aquele que é tido por um certo senso comum como o bárbaro, o invasor vindo do Leste ou do Sul e que deveria ter ficado do outro lado da fronteira.

Em *Welcome*, como aliás nos outros dois filmes, a “fronteira” volta a desempenhar um papel fulcral. De um lado, a ordem legal, a possibilidade de mostrar a cara, de circular de dia, do outro lado (os “ilegais”), a arbitrariedade, a obrigação de andar disfarçado, ou ainda de circular de noite. Qualquer atividade ganha assim contornos perigosos para o clandestino. Na sequência do supermercado, por exemplo (26’06 – 29’14), dois clandestinos veem proibida a entrada em nome da sua condição: o segurança que os impede de entrar remete-os definitivamente para lá da “fronteira”. Afirmam que só querem comprar sabão e comida, mas a sua condição coloca-os na margem (em todos os sentidos da palavra). Mas há mais: a “fronteira”

assim erguida vê a sua função segregadora reforçada graças à indiferença (ou ao racismo) da maior parte das pessoas. Marion, revoltada pela atitude do gerente, apela em vão à intervenção de outros clientes, Simon incluído. Nota-se que a sequência serve igualmente para evidenciar a solidão de Simon, perdido por causa do divórcio. Em três minutos, a tragédia íntima (Simon) e a tragédia coletiva (os clandestinos, também na solidão, também perdidos) estão entrelaçadas.

Em *Welcome*, a “fronteira” que não se perpassa, a “fronteira” com a qual sonham Bilal e os outros clandestinos, é claramente simbolizada pelo canal da Mancha. “Fronteira” fluida para alguns (os cidadãos do espaço Schengen) assim como para as mercadorias (veja-se o rodar dos camiões no início do filme), mas estanque para muitos outros. Ter-se-á reparado que os planos da Mancha têm muitas vezes em pano de fundo *ferries* de passageiros, para aqueles com direito a circular no espaço Schengen, ou petroleiros, que provavelmente trazem petróleo dos países de origem de muitos clandestinos. Estes navios surgem como símbolos de um mundo para o qual a “fronteira” nem chega a ser encarada como tal, uma “fronteira” que por assim dizer não causa obstáculo. Pelo contrário, para Bilal, o migrante “ilegal”, os escassos trinta quilómetros de mar significam ilegalidade, proibição, perigo de vida. Não seria exagerado ver na Mancha uma metáfora do percurso do clandestino: correntes violentas que o arrastam para longe sem que possa lutar, múltiplos perigos para a sua integridade física, até o seu estatuto de “entre-dois” (entre França e Reino Unido) remetem para esta zona de “fronteira” na qual vive o clandestino. Talvez uma das sequências finais o ilustre melhor: Bilal nada no meio de um mar bravo, gelado, percorrido por *supertankers*, uma espécie de “fronteira” onde os limites desaparecem (não se avisam as costas francesas nem inglesas), onde a Mancha parece confundir-se com o céu na mesma tonalidade cinzenta. A este respeito, acrescentaria que neste filme os meios de comunicação, barcos, camiões, telefone, em suma, tudo o que poderia aproximar Bilal da namorada Mina, afasta os jovens na realidade. Ao clandestino, só lhe resta o corpo despejado de qualquer posse para, andando ou nadando, tentar atravessar a “fronteira”.

Por fim, existe ainda outra “fronteira” em *Welcome*, tão desesperante como todas as outras: a que divide os clandestinos entre os que possuem dinheiro e podem pagar a um passador e os que não têm nada. Lioret descreve o meio dos clandestinos como um mundo sem solidariedade, um mundo onde a sobrevivência e o objetivo (atravessar a Mancha) dominam e se sobrepõem a tudo. Assim, a sequência da primeira refeição noturna de Bilal com os outros imigrantes evidencia logo o essencial: a tensão, a concorrência, a violência entre os homens. Isto num cenário onde não há luz. *Welcome* é um filme

noturno, um filme com pouca luminosidade, ou melhor, com uma luz trabalhada de maneira a dar a sensação de falta de luz (trabalho espantoso de Laurent Dailland na fotografia, nomeadamente no apartamento de Simon, completamente criado em estúdio). Não é com certeza por acaso que *Welcome* tem muitas sequências noturnas, pois a noite desempenha neste contexto um papel importante: é durante a noite que Bilal chega a Calais, é de noite que tenta a passagem de camião, é de noite que treina. Como o sugeria há pouco, o clandestino, por causa do seu estatuto de sem papéis não consegue evitar a noite e os seus mundos. Quase que se poderia dizer que os clandestinos são aqui representados como pertencendo a um mundo invisível, pelo menos aos olhos de um certo senso comum que preferia não os ver (o vizinho representa neste caso o cidadão médio, vagamente racista, abertamente xenófobo, que não hesita em denunciar Simon à polícia).

Como se percebeu, o filme de Philippe Lioret integra-se num *corpus* de filmes que tratam de questões de migração e de migrantes. O paralelismo com *Gran Torino* e *The Visitor*, que lhe são contemporâneos, foi evidenciado por vários críticos. Poder-se-ia acrescentar à lista um filme menos citado, *Pour un instant, la liberté* de Arash T. Riahi (2009), que descreve os percursos, felizes ou infelizes, de migrantes oriundos do Irão e do Curdistão (como Bilal) rumo à Europa. Ao contrário dos outros três, que focalizam o homem ocidental e o seu encontro com o Outro, o filme de Riahi, cujo enredo se desenrola em Istambul, adota a perspectiva do migrante em busca de uma porta de entrada na Europa. Assim, faz sentido que a atriz principal, Behi Djanati Ataï, que representa o fracasso da tentativa (tem de voltar para o Irão com o filho depois do suicídio do marido), entra no filme de Lioret no papel de outra mãe (é a mãe de Mina) e esposa, desta vez do outro lado da “fronteira” (em Londres). Ela é o reflexo inverso da primeira personagem, o que lhe poderia ter acontecido se tivesse conseguido chegar à Europa. Como Lioret sugere nas breves sequências inglesas, esse êxito é porém acompanhado de fortes tensões e de outras fronteiras: a subjugação da vontade feminina a ditames patriarcais, o quotidiano dos imigrantes como mundo à parte (casamentos “arranjados”/forçados). As “fronteiras” aparentemente invisíveis não deixam de marcar a vida dos migrantes.

* * *

Título: PARTIR OU MOURIR
Realização: Rodrigo Saez
Ano: 2007
Origem: França
Duração: 28 minutos
Gênero: Documentário

Sinopse

Partir ou mourir, filme rodado em Dakar por Rodrigo Saez, dá voz aos senegaleses que partem clandestinamente, em pequenas embarcações, através do oceano Atlântico, em direção à Europa, e que são devolvidos ao país de origem numa experiência migratória frustrada. Para além dos testemunhos pungentes de quem viveu esta experiência, o filme é um importante documento que mostra as condições de vida de quem não tem alternativas senão emigrar. Partir ou morrer é este o dilema invocado pelos senegaleses, sendo que ficar significa uma morte lenta dada a precariedade das condições de vida, sem esperança, sem dignidade. Partir podendo significar a morte dados os riscos da viagem, pode significar uma emancipação, outras condições, uma outra vida. A equação é de fácil resolução, partir tornou-se uma obrigação, um desígnio.

O documentário dá voz aos senegaleses que querem partir. Eles denunciam o seu governo, que após os receber de volta de um processo migratório clandestino malsucedido, os abandona à sua sorte. Acusam os governos dos países do Norte de pilhagem do Senegal ao longo de séculos, através da escravatura, do colonialismo, da dívida, dos acordos de pesca, dos acordos de cooperação desiguais que desestruturaram a economia senegalesa. Questionam a livre circulação dos homens como um direito inalienável e referem a facilidade com que as matérias circulam e com que os homens são retidos. Partir ou morrer, é a frase que traduz um combate por direitos e dignidade.

Comentário de Kátia Cardoso

Ao comentar com uma das organizadoras do ciclo de cinema a escolha deste filme, ela reagiu dizendo que tinha escolhido o mais aborrecido de todos. Confesso ter pensado que a opção era má, uma vez que tinha tido outras alternativas aparentemente mais interessantes. Confesso também que esta foi uma motivação extra para ver e analisar o filme, de modo a poder comentá-lo. A escolha não poderia ter sido mais acertada para alguém dos estudos pós-coloniais com formação de base em relações internacionais. Como acabámos de ver, trata-se de um filme que aborda as causas mais estruturais da

emigração dita clandestina, dando o enquadramento histórico do fenómeno. Apresentando o Senegal como exemplo, o filme revela a emigração clandestina como um problema com causas globais, requerendo por conseguinte soluções igualmente globais, concertadas entre os atores do Norte e do Sul, como sublinha o coordenador do Fórum Social Senegalês. Para além dos elementos endógenos, como por exemplo, a incúria do governo do Senegal – ao não garantir as condições de permanência dos seus jovens, ou ao tratar estes de forma desumana e não apresentar alternativas aquando do retorno – o realizador destaca fatores internacionais/globais que levam a relações Norte/Sul desiguais e injustas e desestruturam a economia nacional e forçam a saída de milhões de jovens. O simbolismo da saída forçada é muito bem realçado logo no início do filme com as imagens da Ilha de Gorée (escravatura saída forçada; emigração atual: saída forçada por motivos económicos). De entre estes fatores estão os Acordos com a União Europeia, como os Acordos de Pesca e os Acordos de Parceria Económica – que também reforçam a ideia de desapropriação e de pilhagem, centrais no tráfico de escravos.

Ao longo do filme importa realçar alguns aspetos importantes:

- o filme traz para o debate temas cruciais das relações Norte/Sul: a livre circulação de pessoas como um direito humano, cada vez mais violado e desconsiderado por parte dos países ocidentais; o perdão da dívida; a proposta de uma inversão da relação devedor-credor. “O Ocidente é quem deve a África.”, como diz o *rapper*.
- o carácter altruísta da decisão de saída. “Não se trata de suicídio” mas algo que é feito para a família (várias cenas onde aparecem as crianças – filhos e as mães), como sublinha o membro do CERPAC (Centre de Recherches Populaires pour l’Action Citoyenne).
- “Pior que a partida é o retorno” – têm sido ensaiadas algumas respostas sem os efeitos certos: Plano REVA (Retorno à Agricultura). O objetivo geral deste plano é criar condições físicas e institucionais para o exercício de atividades agrícolas remuneráveis e duradouras que garantam a fixação das populações. Em termos específicos pretende: criar oportunidades de empregos lucrativos no mundo rural; promover um estatuto mais valorizado da agricultura; promover novos modelos de exploração agrícola familiares, modernos e viáveis; contribuir para as exportações agrícolas do país e garantir a cobertura das necessidades do mercado nacional em relação aos legumes, leite e carne.
- a falta de perspectivas em termos profissionais, quer para profissões “não qualificadas”, quer para pessoas com formação. Como se pode ver pelo depoimento do jovem estudante.

- outro dos simbolismos marcantes do filme é o mar (imagem de introdução e conclusão): mar que trouxe as caravelas e que leva agora as pirogas; mar que une, que separa, que alimenta a esperança de uma vida melhor. Esperança é de resto um dos motes principais do filme. Esperança, a última a morrer mas a que muitas vezes leva à morte.

Como a emigração clandestina é um fenómeno marcadamente masculino, a sua face feminina é muitas vezes desconhecida. Neste filme é-nos dado a conhecer um pouco deste rosto feminino – mulheres que viajam, mulheres que perderam o filho –, quer através da descrição da travessia feita por um dos jovens, quer pelo discurso da presidente da Associação de Vítimas da Imigração Clandestina, em que apresenta e explica as atividades da Associação. Não pude aqui deixar de fazer um paralelo com as mães que perdem os filhos em contextos de violência urbana, como por exemplo no Rio de Janeiro.

Termino utilizando as palavras da música: “Chegarão de qualquer maneira... apesar dos muros e do mar...” enquanto não forem encontradas respostas globais e consistentes para estas questões; enquanto continuarem a existir presidentes como Bongo e, outros tantos, e empresas multinacionais como a ELF; enquanto líderes como Thomas Shankara, o Che Guevara Africano, forem eliminados; enquanto o olhar dominante sobre África continuar a ser aquele apresentado por Sarkozy na Universidade Cheik Anta Diop, em 2007.

* * *

Título: LA FORTERESSE
Realização: Fernand Melgar
Ano: 2008
Origem: Suíça
Duração: 104 minutos
Género: Documentário

Sinopse

La forteresse documenta a vida de cerca de 200 pessoas no centro para requerimento de asilo de Vallorbe, na Suíça, que esperam que a Confederação Helvética se decida sobre o destino a dar a mulheres, homens e crianças. Antigo hotel de luxo, Vallorbe converteu-se num lugar austero onde os

migrantes são submetidos a um regime de semidetenção forçada. Fugidos de guerras e ditaduras, de desequilíbrios climáticos e económicos, com percursos migratórios precários, sujeitos a contingências que envolvem a sua integridade e a própria vida, chegam à Suíça com o estatuto de ilegais, sem papéis, clandestinos, como se a sua existência fosse criminosa. Numa narrativa próxima da ficção, o filme documenta o quotidiano dessas personagens, as suas expectativas, incertezas, sofrimentos e alegrias com sensibilidade e emoção. É também mostrado o outro lado, o dos guardiões de *La forteresse*, aqueles a quem cabe vigiar, controlar e fazer as audições, na forma como olham para os migrantes e com eles se relacionam. Assim, o filme mostra também o choque de culturas, distintas visões do mundo e diferentes *status* nos relacionamentos dentro deste espaço fechado.

O filme de Fernand Melgar é importante na forma como questiona o tratamento dos migrantes enquanto cidadãos e seres humanos, reabrindo o debate num país que em 2006 aprovou as leis europeias mais restritivas em matéria de asilo. Mas *La forteresse* serviu também para acentuar o debate mundial sobre a postura dos Estados de direito relativamente aos direitos de quem não os tem.

Comentário de António Sousa Ribeiro

Fronteiras intransponíveis. Notas sobre *La forteresse*, de Fernand Melgar

A perceção mais elementar de uma fenomenologia da fronteira, como lembra Jaspers, é a simples constatação de que “existe um outro”. Uma perspetiva eufórica como a cultivada por alguma teoria contemporânea a partir de conceitos indiferenciados de hibridação ou mestiçagem privilegia um conceito de fronteira como espaço de encontro e de convivência com esse outro. Mas não pode esquecer-se o reverso da medalha: em muitos contextos, esse outro pode ser aquele com quem dialogamos e nos articulamos; noutros, porém, é, frequentemente, o excluído, por vezes mesmo tão radicalmente excluído que surge condenado a permanecer em zonas de silêncio ativamente produtoras de modos de não existência. A ideia de que as fronteiras existem para serem facilmente transpostas poderá corresponder à perspetiva do intelectual cosmopolita, do executivo de topo ou do turista com recursos. Da perspetiva dos excluídos, a experiência da fronteira é uma experiência de sofrimento e de risco, incluindo o risco de morte.

Esta peculiar dialética da fronteira – espaço de integração ou linha de exclusão – marca a Europa contemporânea de modos extremamente complexos. O *limes*, o muro defensivo contra a ameaça de invasores bárbaros, não está agora virado para Norte, mas para Sul, e nele esbarram os novos migrantes vindos sobretudo de países africanos. Para além do

sobressalto cíclico das notícias de imprensa noticiando mais um caso de naufrágio de uma das precárias embarcações que quotidianamente cruzam o Mediterrâneo, existe um enorme manto de silêncio a recobrir esta realidade. Na verdade, o discurso dominante sobre a Europa continua a esquecer que uma parte substancial da história da Europa ocorreu fora da Europa,⁸ que a história da modernidade europeia é inseparável da história do colonialismo e que esta história colonial não constitui um capítulo encerrado, mas, pelo contrário, se perpetua, nomeadamente na figura dos milhões de emigrantes do Sul global que vivem na Europa ou batem à porta da Europa. É próprio da relação colonial integrar na forma da exclusão: o escravo ou o trabalhador forçado estão integrados no sistema que os violenta e explora, estão, por outras palavras, aparentemente do lado de “cá”, sem deixarem de permanecer do outro lado da linha abissal caracterizada por Boaventura de Sousa Santos como a grande fronteira definidora da relação colonial (Santos, 2007). O que significa que mesmo os que estão estabelecidos em países ditos de acolhimento, muitas vezes já em segunda ou terceira geração, continuam submetidos à lógica da fronteira e ao risco de exclusão, como é visível, nomeadamente, na prevalência do racismo.

Na Europa contemporânea, os espaços fechados dos aeroportos internacionais onde os viajantes a quem foi recusada a entrada aguardam o momento da expulsão tipificam de modo particularmente dramático a distopia de um não lugar fronteiro. Mas os movimentos migratórios conhecem outros não-lugares, em que a permanência pode estender-se durante anos sem que os seus habitantes temporários saiam nunca da penumbra de uma zona de indefinição em que a própria ideia de futuro se torna dificilmente pensável. É um desses não lugares, espécie de terra de ninguém, que o documentário *La forteresse*, de Fernand Melgar (2008), escolheu como objeto – um “Empfangs- und Verfahrenszentrum/ Centre d’enregistrement et de procédure” na pequena cidade suíça de Vallorbe, em que indivíduos ou famílias inteiras candidatos ao estatuto de refugiado aguardam o veredicto que se traduzirá na possibilidade de entrada na terra prometida ou, pelo contrário, redundará na expulsão forçada e no reenvio forçado a uma problemática terra de origem.

Como refere Melgar, ele próprio filho de imigrantes espanhóis chegados à Suíça em 1962, a ideia de filmar o quotidiano deste “Centro de Receção e

⁸ É imensamente significativo que mesmo bem-intencionadas projeções utópicas, como o apelo “A nossa renovação. Depois da guerra: o renascimento da Europa” lançado em 2003, no contexto da Guerra do Golfo, por Habermas e Derrida nos jornais *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e *Libération* (Habermas e Derrida, 2003), partilhem dessa cegueira, construindo uma imagem da Europa que permanece presa a uma problemática fantasia de centralidade.

de Processamento Administrativo” nasceu num momento muito preciso: em referendo realizado na Suíça a 24 de setembro de 2006, 68% dos votantes pronunciaram-se a favor de restrições drásticas da lei de asilo. Segundo o testemunho do realizador, não foi o resultado, previsível, do escrutínio, “mas sim o número de votos favoráveis e a sua unanimidade em todo o território que me chocaram profundamente”.⁹ As principais medidas aprovadas implicavam, nomeadamente: a cessação imediata de apoio social após a rejeição do pedido de asilo; pena de prisão até dois anos para quem, sendo maior de quinze anos, permanecesse em território suíço após essa rejeição; expulsão no prazo de 48 horas de todos os indocumentados; possibilidade de buscas domiciliárias sem mandato judicial. Perante este quadro, tratava-se, para Melgar, de “procurar saber o que é que se esconde por detrás do medo perante o outro, o que é que nos leva a aferrolhar as nossas portas e transformar este país numa fortaleza inexpugnável”.

Se é patente, em declarações como estas, o forte envolvimento pessoal do realizador, engana-se, no entanto, quem pensar que o choque e a indignação que estiveram na raiz de *La forteresse* se traduziram num discurso fílmico de acusação direta ou de revolta mais ou menos panfletária. O filme – que registou uma considerável adesão de público e um excelente acolhimento da crítica, tendo recebido o Leopardo de Ouro do Festival de Locarno, em 2008, além de diversos outros prémios em vários festivais – foge a todo o excesso retórico e é guiado do princípio ao fim por um olhar distanciado, aparentemente de simples registo documental, confiando no poder das imagens e de uma montagem extremamente incisiva para mobilizar a inteligência e agitar as emoções do espectador. Não existe comentário, verbal, musical ou outro, tal como não se recorre a entrevistas diretas – os únicos testemunhos em discurso direto são os que são captados nas várias sessões de diálogo ou de interrogatório documentadas.

A ambiguidade do título diz tudo: o centro “de receção” que constitui o foco do documentário revela-se, à medida que o filme se desenrola, não como um lugar de proteção e de abrigo, mas sim de reclusão; enquanto “fortaleza” constitui um microcosmos que funciona como metonímia de uma Suíça cada vez mais fechada, defendendo-se da ansiedade perante o outro através de medidas crescentemente restritivas. É certo que os

⁹ Melgar refere expressamente “um enorme sentimento de decepção e de vergonha em relação ao meu país adotivo”. De acordo com os dados biográficos evocados pelo realizador, ele próprio chegou à Suíça indocumentado e viveu enquanto criança a angústia do risco de deportação. Nesta biografia pessoal, a memória traumática do referendo visando impor limites drásticos à imigração para a Suíça, protagonizado pelo deputado James Schwarzenbach e rejeitado por uma escassa maioria de votos em junho de 1970, ocupa um lugar relevante. Cf. F. Melgar, “C’était un dimanche soir”, http://www.filmecinewelt.ch/deutsch/files/52059_5.pdf.

ocupantes, embora submetidos a horários estritos, não estão proibidos de sair do edifício, mas é a própria ausência de horizontes que os leva a um confinamento voluntário. Como comenta um dos responsáveis, “les faire sortir des murs est un atout majeur”, fazê-los sair de entre as quatro paredes já é uma grande coisa. Não foi seguramente por acaso que o filme foi rodado durante o Inverno: os dias são invariavelmente cinzentos, o que faz com que as poucas cenas de exterior mostrem sempre espaços pouco convidativos e uma natureza também ela fechada e inóspita, transmitindo uma mesma atmosfera de isolamento e desesperança.

O grupo de habitantes do centro constitui uma comunidade de contornos muito precários. Provindos de locais muito diferentes, os ocupantes estão unidos apenas pela circunstância de estarem deslocados e submetidos aos mesmos condicionamentos. Mas, embora sejam visíveis modos de relacionamento e de partilha, não é menos visível que cada qual está confinado na angústia do seu destino pessoal, sofrendo passivamente, numa inatividade forçada à incerteza quanto ao futuro. O olhar do realizador não é maniqueísta. Os responsáveis pelos vários serviços do centro, incluindo os funcionários dos serviços de imigração a quem cabe a decisão final sobre a possibilidade de permanência, não são retratados negativamente, surgindo mesmo por vezes a uma luz simpática. São manifestos, por exemplo, a boa vontade e o humanismo do diretor da instituição, mas é igualmente claro que essas qualidades contam pouco num contexto estruturado como máquina disciplinar em que as disposições subjetivas se tornam tragicamente irrelevantes perante a lógica de um sistema invisível que impõe regras inultrapassáveis.¹⁰

Um dos aspetos mais interpelantes do filme está no modo como aborda a questão do testemunho. De facto, uma boa parte da decisão sobre permanência ou não permanência assenta na credibilidade do discurso que o candidato a refugiado é capaz de articular sobre o seu percurso pessoal. Esse candidato está à partida numa situação de desvantagem, não só por a sua posição ser, por muitos motivos fáceis de entender, de fragilidade, por vezes também física, mas igualmente por o testemunho que é capaz de produzir estar, desde logo, em inevitável contradição com o princípio jurídico clássico sobre a figura da testemunha, expresso na fórmula latina *testis unus testis nullus* – uma única testemunha é o mesmo que nenhuma –, um princípio de suspeita liminar sobre a verdade produzida a

¹⁰ Refira-se que, traduzindo porventura uma inexplicável escassez de meios, é quase chocante o amadorismo de algumas intervenções, que procuram, bem intencionadamente, mas com limitações evidentes, substituir-se à falta, por exemplo, de apoio psicológico por profissionais especializados.

partir de um lugar de enunciação definido por uma perspectiva puramente individual. A teoria do testemunho tem chamado a atenção para a importância que assume a figura do recetor ou do interlocutor, sobretudo nos casos que implicam reviver uma memória traumática e em que a empatia com um outro constitui em elemento motivador e tranquilizador. Em *La forteresse*, no entanto, o interlocutor, mesmo quando, o que tantas vezes não acontece, não assume uma posição hostil, é o representante da máquina do Estado e, em última instância, o juiz, e a produção do testemunho faz-se num contexto puramente instrumental, sempre desfavorável. Os funcionários que conduzem o interrogatório estão colocados na posição de analistas e de críticos do discurso, mas os critérios de verdade que os condicionam dificilmente poderão fazer justiça à complexidade da dimensão performativa de uma situação de enunciação em que os silêncios, os gestos, a linguagem corporal, podem ser tão importantes como as palavras. Basta pensar como, num contexto como o das cenas captadas pela objetiva de Melgar, os espaços de silêncio tantas vezes impostos a quem testemunha a partir de uma memória traumática irão inevitavelmente prejudicar, do ponto de vista do interrogador, a credibilidade do candidato ao direito de permanência. A teoria do testemunho tem chamado a atenção para o facto de que romper o silêncio permite conquistar uma identidade social, transcender a condição de vítima enquanto objeto de violência e afirmar uma condição de sujeito coincidente com um ato de autoria enquanto inscrição no espaço público. É justamente este processo que muito dificilmente está ao alcance de quem bate em vão aos portões da fortaleza que o microcosmos retratado em *La forteresse* documenta, de um modo que, apesar da aparente tranquilidade das imagens de um quotidiano estreitamente regulado, está, do princípio ao fim permeado por uma enorme violência.

Na verdade, o motivo condutor omnipresente e a interrogação mais profunda do documentário de Fernand Melgar reside na questão da cidadania – no seu conjunto, o filme constitui uma interpelação poderosa e uma proposta irrecusável de reflexão sobre a prática e os limites da cidadania. Num ensaio dos anos noventa, Giorgio Agamben, partindo de Hannah Arendt, propõe pensar a figura do refugiado como “a única categoria que permite hoje em dia apreender a forma e os limites de uma comunidade política futura” (Agamben, 1995: 114). Como lembra Agamben, o problema central está em que “a figura que deveria ter incarnado os direitos humanos *par excellence*, o refugiado, constitui, em vez disso, a crise radical desse conceito”, já que, “num sistema de estados-nação, os chamados direitos sagrados e inalienáveis do ser humano revelam-se inteiramente desprotegidos no preciso momento em que deixa de ser possível defini-los como

direitos do cidadão de um estado” (*ibidem*: 116). No ensaio “We Refugees”, de 1943, a que Agamben se reporta, Arendt concluía a sua reflexão, profundamente autobiográfica, sobre a condição do refugiado, escrevendo que “a civilidade dos povos europeus se fez em pedaços no momento em que permitiu, e porque permitiu, que o seu membro mais fraco fosse perseguido e excluído” (Arendt, 1994: 119). À escala global, a “sobrevivência política do ser humano” – só possível, segundo Agamben, quando “o cidadão tiver aprendido a reconhecer o refugiado que ele próprio é” (1995: 119) – é inseparável da formulação radical da questão dos direitos humanos. Fronteiras intranponíveis como as que Fernand Melgar revela, na linguagem precisa e rigorosa da sua montagem documental, são o lugar em que essa questão de sobrevivência pode ser pensada até ao limite mais extremo.

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio (1995), “We Refugees”, *Symposium*, 49(2), 114-119.
- Arendt, Hannah (1994), “We Refugees”, in Marc Robinson (org.), *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. Boston/London: Faber and Faber, 110-119 [ed. orig.: 1943].
- Habermas, Jürgen; Derrida, Jacques (2003), “February 15, or What Binds Europeans Together: A Plea for a Common Foreign Policy, Beginning in the Core of Europe”, *Constellations*, 10(3), 291-297.
- Santos, Boaventura de Sousa (2007), “Para além do Pensamento Abissal. Das linhas globais a uma ecologia de saberes”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, 3-46.

António Sousa Ribeiro

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal
Contacto: asr@ces.uc.pt

Carlos Nolasco

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal
Contacto: cmsnolasco@ces.uc.pt

Catarina Martins

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal
Contacto: cmartins@ci.uc.pt

Elsa Lechner

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal
Contacto: elsalechner@ces.uc.pt

Fabrice Schurmans

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal
Contacto: fschurmans@yahoo.fr

Kátia Cardoso

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal
Contacto: katia@ces.uc.pt

Khalid Fekhari

Doutorado em Antropologia Social pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, França
Contacto: khalidfekhari@gmail.com

Maria José Canelo

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal
Contacto: mjc@ces.uc.pt

Silvia Rodríguez Maeso

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal
Contacto: srodrig@ces.uc.pt
