

# ANTROPOLOGIA VISUAL E CINEMA EM CONTEXTOS DE MIGRAÇÃO

José da Silva Ribeiro<sup>1</sup>

## RESUMO

As migrações têm sido objeto, desde o início do século XX, da representação cinematográfica. Muitos dos filmes foram realizados por diretores a partir de sua própria experiência migratória. Trataremos, neste texto, de abordar alguns destes filmes, de seus realizadores e outros migrantes integrados na indústria e na criação cinematográfica, mas, sobretudo, de explorar as representações cinematográfica da migração portuguesa para o centro da Europa e as obras dos realizadores/diretores/documentaristas migrantes. Concluímos que a narrativa da migração é sempre uma narrativa de origem e da terra perdida; do lugar que as pessoas tiveram de abandonar e da esperança que carregam consigo de retorno ou de encontro de melhores condições de vida. Uma narrativa dos dramas do cotidiano e dos grandes mitos do retorno ou de encontro da terra prometida.

**Palavras-chave:** representação cinematográfica, migrações, emigração portuguesa, retorno.

As migrações têm sido tema persistente na realização cinematográfica desde que Chaplin apresentou em 1917 um de seus filmes favoritos—*The Immigrant*. Como neste caso, muitos são os reali-

---

1 CEMRI – Media e mediações culturais. Universidade Aberta.  
E-mail: jsribeiro.49@gmail.com

zadores migrantes que abordam o tema a partir de uma experiência vivida de migração. O mesmo acontece no âmbito da sociologia e da antropologia das migrações desde que em 1918-20 o imigrante polaco nos Estados Unidos Florian Znaniecki e o sociólogo William I. Thomas publicam *The Polish Peasant in Europe and America*, escrita de forma colaborativa e com a intensão ou ambição de abordar a experiência migratória a partir do vivido. A partir destas situações de iniciação muitas outras publicações científicas, artísticas e literárias surgiram abordando a temática das migrações, explorando as situações vividas pelos migrantes, as situações de interlocução e criação colaborativa e participada de conhecimento a partir das experiências vividas. Com a maior acessibilidade das tecnologias e da hipermobilidade das populações não só encontramos muitos imigrantes cineastas e cineastas imigrantes ou simplesmente migrantes que fotografam, filmam, escrevem, pintam ou se exprimem das mais diversas formas a partir do seu quotidiano e disponibilizam em publicações ou nas plataformas e redes sociais muitas vezes acompanhadas de comentários. Também os antropólogos e os antropólogos visuais, no âmbito da antropologia de regresso a casa, de uma antropologia das sociedades contemporâneas, da antropologia urbana e da antropologia digital tomaram como objeto/sujeito de pesquisa populações migrantes. Surgem assim novos, instigantes e complexos campos de investigação em antropologia e oportunidades de aprofundar métodos de pesquisa audiovisual participativa. Estas metodologias não surgem apenas ancoradas na temática das migrações, mas também nos fenômenos *degentrificação* urbana frequentemente ligados quer às migrações, ao turismo, às novas tribos urbanas que, valorizando a região, afetam a população autóctones de baixa renda e mais idosa. Estas situações frequentemente geradoras de conflitos surgem para o olhar da câmara do antropólogo e para o seu compromisso social como campo de mediação cultural. A presente abordagem surge de uma proposta

da antropóloga Sílvia Martins, da Universidade Federal de Alagoas, no contexto da Sessão Extramuros – *Antropologia Audiovisual em Diferentes Contextos de Interlocução*, realizada na V REA –Reunião Equatorial de Antropologia XIII ABANNE–Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste em 2015 em Maceió. Decorre também do trabalho anteriormente realizado no Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta de Portugal e no âmbito do Laboratório de Antropologia Visual /Media e mediações culturais. Temos consciência da extensão da problemática abordada pelo que esta apresentação se limita à abordagem de situações iniciáticas e a um breve salto para questões contemporâneas decorrentes quer da multiterritorialidade e da territorialidade reticular particularmente ligadas ao processo migratório, quer da imigração clandestina. É nossa intenção abrir espaços de cooperação científica transdisciplinar e intercultural em contextos migratórios a partir de abordagem policêntrica (SHOAT e STAM, 2002).

## 1 MIGRANTES EUROPEUS NO CINEMA AMERICANO

Migrantes europeus contribuíram decisivamente para o desenvolvimento do cinema americano no início do século XX. O marinheiro escocês Edwin S. Porter foi o primeiro realizador nos Estados Unidos (1902 a 1910) nos Estúdios Edison – *The Great Train Robbery* (1903); Jesse L. Lasky, explorador de ouro no Alaska, acabou por criar um negócio de aluguer de filmes, em vez da sua venda, desenvolvendo assim a ideia da exibição autônoma de filmes (na atualidade o *Home Cinema* ou o cinema nas plataformas digitais); Rodolfo Gugliemi (Rudolfo Valentino) foi um dos primeiros atores italianos a chegar à América (1903), também o cómico francês Max Linder e a Sueca Greta Lovisa Gustavsson (Greta Garbo) se instaram na América nos anos 1920. Também Leon Trostky, antes

da revolução bolchevique, trabalhou em produções cinematográficas americanas. Os judeus do centro da Europa (húngaros) opuseram-se nos EUA ao monopólio de Edison criando, entre outras, a *Independent Motion Picturing Distributing and Sales* e a *Greater New York Film Company*. Chaplin chegou aos Estados Unidos em 1913 e realizou dois filmes em que representa o papel de emigrante – *The immigrant* (1917) e *The Gold Rush* (1925). Muitos outros realizadores migrantes se instalaram na América: Victor Sjöström, Ernst Lubitsch, Friedrich Wilhelm Murnau, James Whale, Michael Curtiz, George Cukor, Otto Preminger... Com eles migraram os imaginários europeus. Muitos contaram seus percursos migratórios.

Atores, guionistas e realizadores contribuíram para a consolidar o cinema em âmbito mundial quando as guerras na Europa os levou a emigrar: os refugiados franceses – René Clair, Jean Renoir, Julián Duvivier e Jean Gabin; o canadiano de origem ucraniana Edward Dmytryk e Frank Capra descendente de pais sicilianos. Da Alemanha chegam os perseguidos pelo nazismo – Fritz Lang, Robert Siodmack, Billie Wilder, Kart Siodmack, Fred Zinnermann, Edgar G. Ulmer y Joseph Von Sternberg e mais tarde numa segunda vaga Max Reinhardt, Max Ophüls, Paul Czinner, Joe May, Peter Lorre y Leontine Sagan. Nos anos 1950 outros cineastas chegam aos EUA – Billie Wilder, Elia Kazan e John Huston. Também cineastas descendentes de migrantes se notabilizaram no cinema americano: Francis Ford Coppola, Martín Scorsese, Michael Cimino, Brian De Palma, Robert DeNiro, Al Pacino, Silvestre Stallone, John Travolta, descendentes de italianos. A história dos descendentes de emigrantes no cinema norte-americano é extensíssima. Também portugueses participaram e participam no cinema americano: o pioneiro foi António Eduardo Lozano Guedes – Tony D’Algy (comandante em *Leão da Estrela* (1947) de Artur Duarte, agente de Amália em *Amália, História de uma Cantadeira* (1948) de *Perdigão Queiroga*).



America, America. 1963. USA. Elia Kazan

Esta mobilidade de europeus para o cinema americano deu-se pelas mesmas razões que outras populações emigrantes, como a mostra Elia Kazan em *America America* (1963) — a emigração dos gregos para os Estados Unidos motivados pela perseguição política e a esperança desmedida ao avistar a estátua da Liberdade. O filme centra-se na história de um jovem grego que assiste a perseguições étnicas e tem uma vida miserável na Turquia a vender gelo no mercado da aldeia. Embora discriminados e perseguidos pelos turcos, os gregos recusam deixar a terra dos seus ancestrais. O jovem, porém, não aceita a humilhação diária migrando para Constantinopla onde procura e consegue concretizar o seu sonho de «fugir» para a América.



Figura 1 — Charlot Imigrante

Também Charles Chaplin, num pequeno filme de 1917, *The immigrant*, “tocou-me mais do que qualquer outro filme que fiz”, documenta o gueto judeu de Londres, “todo um gueto é trazido para a ponte do navio” (França, 1989), na viagem de migração para os Estados Unidos. O filme foi censurado sendo cortada uma sequência criteriosamente planeada e montada por Chaplin – apinhados na ponte do navio que entra no porto, os emigrantes maravilhados contemplam através do nevoeiro a estátua da liberdade; no plano seguinte surge um polícia que repele os emigrantes e, cercando-os por uma corda (sendo uma gestualidade típica nos portos, no filme ganha uma densa conotação simbólica), começam então as operações de controlo e de desembarque descritas de uma maneira rápida e desumana que evoca a triagem (seleção) dos animais numa feira. Chaplin critica assim os processos dos serviços de emigração dos Estados Unidos. Esta crítica é genérica e dirige-se a todos os processos burocráticos, nos Estados Unidos ou em qualquer lado.

Prova disso é a repetição destes processos no restaurante. Charlot entra esfomeado num restaurante supondo ter no bolso uma moeda encontrada na rua. Os bolsos das calças estão rotos. A situação da sequência transforma-se continuamente com a perda da moeda, com o reencontro da moeda, a entrada da jovem, a intervenção do artista. Charlot não se considera numa situação clara de insolvente num restaurante, mas numa situação mutável caleidoscópica (ambígua como na situação de imigração) de perda e reencontro da moeda de encontrar adjuvantes. Vive com o que sobra, o que cai no chão (o trabalho que ninguém quer) — a moeda que está no chão ou que cai no restaurante, as sobras do dinheiro dos outros; numa situação de subordinação das culturas imigrantes (classificadas de selvagens) — hábitos, costumes e rituais de mesa; sitiado pela desconfiança de todos os movimentos de todas as formas de expressão — até o dinheiro se torna necessário validar (verificação se a moeda é falsa), repressão brutal de pequenas faltas. A saída da situação surge pela solidariedade dos iguais, de migrantes em situações semelhantes, e pelo artista — uma interessante nota autobiográfica remetendo vagamente para um percurso de Chaplin: o papel do cinema no processo migratório. Na verdade, o cinema não apenas ensinou aos migrantes a língua, mas também a sociedade e a cultura americanas.

Como vemos no pequeno filme de Chaplin, a América de todos os sonhos, e Hollywood como a indústria/imagem da América, “o cinema é americano”, continha também uma ameaça ao cinema sobre a mobilidade dos povos, sobre as migrações. Ela fez desaparecer por trás da grande narrativa com um fim feliz as condições concretas de vida e o conflito com a sociedade de acolhimento. Por trás dos interesses afirma o desejo de maior aprofundamento de conhecimento da sociedade. O cinema europeu também não dá particular relevo às migrações e à vida concreta dos migrantes. Foi

sobretudo um cinema de autor, de atores e diretores que dificilmente superaram as fronteiras de sua própria sociedade e cultura.

A migração é um fenômeno de todas as épocas e de todos os grupos sociais e profissionais. Desde que existem seres humanos, os povos sempre estiveram em movimento, são perseguidos, saem em busca de outras formas de vida, à procura de um lugar onde haja melhores condições de vida. A migração é um “fenômeno social total” histórico, social, político, jurídico, estético, mas, sobretudo, individual, absolutamente concreto, algo irrepetível e incomparável. A arte do cinema consiste em associar esses dois aspectos, não trair os homens e mulheres concretos e seus dramas, mas também o sonho e a esperança que, por mais ficcional ou ideológica que seja, está diretamente ligada à estrutura das sociedades onde se insere. Presta-se à expressão edílica das comédias ou dos migrantes de sucesso, à exploração de estereótipos– “O cinema espetacularizou as migrações em múltiplos cenários e em muitas histórias com final feliz mas também mostrou os dramas do insucesso, alimentou os sonhos, criou o olhar crítico sobre o processo migratório” (Ribeiro, 2011). Como as migrações, o cinema, “Ele próprio, irrupção da máquina no sonho (fantasma), o cinema nunca deixou todavia de nos alertar para todas as tentativas de domesticação do sonho (fantasma) pela máquina. Aliás, como escapar à opressão da sociedade do espetáculo generalizado sem o cinema, único meio capaz de virar contra ela algumas das suas armas? (Comolli, 2000).

Nas duas últimas décadas houve profundas mudanças no modo como o cinema aborda as migrações e a mobilidade dos povos. Por um lado, a grande narrativa do movimento de pessoas deixou de se esconder por trás da mitologia do gênero. O tema das migrações tornou-se concreto. Já não trata heróis e símbolos, mas pessoas e trajetórias concretas. E a meta da narrativa não é mais o modelo da integração sem obstáculos, mas sim a representação dos problemas e conflitos. Na sociedade atual não há alternativa a



um cinema da migração que aborde a complexidade das sociedades atuais – a multiterritorialidade, a territorialidade reticular, a diluição ou porosidade das fronteiras, as reconfigurações do espaço-tempo, a mundialização dos mercados; a um cinema em que os migrantes manifestam os seus pontos de vista e em que as suas vozes sejam audíveis e no qual se exprimam; a um cinema de denúncia das condições migrantes de mobilidade dos povos. Há razões para esta transformação: nos países determinados pela migração de trabalho, nos que têm que lidar com uma herança colonial, nos que são especialmente visados pelos fluxos migratórios ou naqueles em que já existe uma terceira geração da imigração. Por outro lado, as tecnologias tornaram-se progressivamente disponíveis à comunidade de migrantes permitindo o que a cineasta iraniana Samira Makhmalbaf afirma como os três métodos de controlo externos que reprimiram o processo criativo dos cineastas do passado: o político, o financeiro e o tecnológico podem estar resolvidos hoje com a revolução digital — a câmara (e os sistemas de edição digital) pode ignorar essas formas de controlo e estarem disponíveis ao realizador. Cada vez mais os migrantes criam narrativas a partir das suas próprias experiências migratórias ou das experiências migratórias do seu grupo de origem. As narrativas de migração realizadas por migrantes são cada vez mais representativas no panorama do cinema nacional e internacional.

As imagens em movimento acompanharam as principais teorias e problemáticas das migrações: razões de partida, o crescimento demográfico e a consequente escassez de recurso ou de terras, o desemprego, baixos salários ou mesmo a opressão e a perseguição de regimes políticos não democráticos constituem fatores de repulsa em relação ao país de origem e a procura de alternativas noutras paragens onde as condições de vida constituem um fator de atração.

Em relação à emigração portuguesa para França, estas questões são tratadas por Manuel Madeira, no filme *Chroniques d'émigrés* (1979). Ao longo de dois anos, Manuel Madeira registou o quotidiano dos membros da “Associação Portugal Novo”, constituída por emigrantes portugueses residentes em Colombes, uma zona industrial, Ile-de-France – periferia nordeste de Paris. Recolheu depoimentos nas casas, nas fábricas, nos cafés, nos locais de festa e compôs um retrato da emigração portuguesa, tirado a partir “de dentro”. Enquanto se esforçam por organizar o presente, revelando as suas expectativas, os seus projetos e as suas angústias, os protagonistas desta história referem sobre o passado e o regime ditatorial que primeiro os oprimiu, e depois os excluiu, “o passado de cidadãos oprimidos por um regime egoísta e déspota que os excluiu violentamente do seu património geográfico e cultural” (Madeira, 2007). Este é um dos primeiros filmes realizados de dentro da comunidade, primeiros olhares de um português, enraizado na comunidade, portador da experiência, da voz e do olhar dos pioneiros da emigração para França. Trata-se de um trabalho inaugural de uma genealogia filmográfica que, pouca pouca, ao longo dos anos 1980 e 1990 se debruçará sobre a experiência da emigração portuguesa em França. Manuel Madeiras é imigrante, professor de cinema em França, fundador da associação Memória Viva. Os filmes, realizados em condições financeiras muito duras, recorrendo frequentemente a película fora da validade, propõem uma compreensão do cinema (Edgar Morin) como instrumento de extrospeção sociológica, e não como instrumento de introspeção psicológica.

### *Salto ou condições de partida*

Esta temática é tratada num dos primeiros filmes sobre a imigração portuguesa em França, *Le Saut* (1967), de Christian de

Chalonge, militante comunista francês e assistente de Jean Renoir. O filme é uma ficção em preto e branco que segue o percurso de um trabalhador português do Norte do País, marceneiro de profissão que, depois de decidir migrar para Lisboa (não quer ser imigrante em França), decide tentar a sua sorte através da (na) emigração. Incentivado pela carta de um amigo, decide emigrar em plena guerra colonial e ir trabalhar para França. A maior parte do filme é rodada nos bidonvilles onde habitam os portugueses. Acompanha também o percurso clandestino dos migrantes portugueses. O filme tornou-se emblemático e uma referência política retomada frequentemente por outros cineastas. Esta primeira análise da imigração portuguesa em França — essencialmente social e política e orientada por um projeto de denúncia — revela a intenção de escrever uma história do presente, enunciada na legenda colocada no início do filme — “Todos os dias, 300 portugueses passam a ronteira para uma viagem clandestina para procurar trabalho em França. Eles chamam à viagem o salto. O filme é inspirado em factos rigorosamente autênticos” (*Le Saut* (1967)).

### *Construção de identidades*

Muitos filmes documentam as formas como emigrantes construíram e constroem a sua identidade ao longo do processo migratório e da presença no país de acolhimento. Umas mais ingênuas, outras politicamente mais elaboradas e/enquadradas em contextos de militância.

*La crèche portugaise* (o presépio português) é um filme de Manuel Madeira (1977) em que a aldeia de Reguengo do Fetal, freguesia portuguesa do concelho da Batalha, é reconstruída pelos emigrantes portugueses num presépio (comunidade imaginada) numa igreja situada no Boulevard de la Chapelle, em Paris. Como

uma fotografia revela a estrutura social da aldeia e as suas atividades (regresso imaginado).

Outro filme documenta os processos identitários. *Portugais d'origine* (1984) é, por muitas razões, um filme singular sobre a emigração portuguesa em França. Em primeiro lugar, é uma obra coletiva, Coletivo Centopeia, constituído apenas por mulheres filhas de emigrantes portugueses. Escolhendo como terreno de pesquisa a condição social das mulheres de origem portuguesa, o filme decompõe este subgrupo em categorias estruturais — a ameaça permanente no contexto familiar de um retorno definitivo a Portugal; a emancipação feminina em relação a uma cultura fortemente patriarcal, as pressões infringidas pelas instituições escolares francesa e portuguesa às crianças migrantes; a carreira profissional das mulheres no mundo do trabalho qualificado e o ativismo sindical. É um filme, como *Chroniques d'émigrés*, que procura constituir com marcas evidentes um olhar sistematizado e até apresentar uma visão totalizante sobre os portugueses em França. O filme *Portugaises d'origine* é também uma reflexão — meta cinematográfica, que nos dá um discurso acerca da construção identitária, dos regimes de representação (teatro, vídeo, vida quotidiana, processos de filmagem e de encenação/dramatização teatral) — tornado mais complexo pelas referências teatrais —, os exercícios de dramatização do grupo de teatro Manifesto, e da sua relação com as instâncias tecnológicas nomeadamente no âmbito da democratização do vídeo e da convergência dos momentos de registo, do visionamento instantâneo da imagem e de sua receção pública. Esta mediação acerca das instâncias de produção das imagens e conseqüentemente das mudanças tecnológicas e estéticas não tinha sido antes objeto de criação cinematográfica/videográfica e de reflexão.

Um terceiro filme que questiona a construção da identidade em contexto migratório português é o filme de Nicholas Fonseca em *Bien Mélangé* (2006), realizado no Canadá (Montreal). O filme

leva-nos para uma realidade de alguém que cresce entre vários grupos étnicos e questiona o sentido de pertencer e se encaixar numa determinada realidade, ao mesmo tempo em que questiona a própria identidade na sociedade global da atualidade. *Bien Mélan-ger*, realizado por um canadiano luso-descendente, que fala mais de dois idiomas (inglês, português e francês), é um documentário sobre a identidade através da perspectiva de jovens filhos de emigrantes, designadamente os pertencentes à comunidade portuguesa no Canadá, sobre questões como a mundialização e o turismo. O filme conta ainda com os depoimentos de vários estudiosos da globalização, entre os quais encontramos Anthony Giddens, Pico Iyer, Neil Bissoondath, Francesco Bonami, Marie-Laure Bernadac e Patrícia Lamarre, e tem como pano de fundo as cidades de Montreal, Londres, Paris, Nova Iorque, Veneza e Lisboa.

Selecionamos para esta temática e para esta breve comunicação estes três filmes. No entanto, esta é uma das temáticas mais prolixas na produção cinematográfica sobre a emigração portuguesa.

### *O regresso*

Na temática do regresso, o filme de José Vieira *Le pays où l'on ne revient jamais*(2005) trata-se de um documentário autobiográfico sobre o percurso de emigração do realizador e da sua família, não hesitando em interrogar o próprio pai, numa conversa emocionante sobre as relações que ambos tiveram em França. «Nunca se volta ao país que se deixou» diz José Vieira. «Porque mesmo quando se volta, esse país já é outro». E o filme conta percursos de sonho, daqueles que emigraram e que prometeram voltar. Mais do que o regressar a Portugal, José Vieira mostra que «mesmo se o regresso acontece, quando acontece, é uma nova rutura» e garante que «a emigração deixará para sempre marcas, em quem emigra».

O percurso de três famílias que regressaram a Portugal e que continuam a sonhar com a França que deixaram, é o tema principal deste documentário.

### *O filme como imagem caleidoscópica*

Frequentemente as temáticas das migrações sobrepõem-se umas às outras em narrativas mais complexas desenvolvidas num filme ou numa sequência de filmes. Como imagens ou pensamento caleidoscópico, um olhar as coisas, os fenômenos sociais de diferentes perspectivas, juntando o velho com o novo, disposto a mudar tudo se a possibilidade se apresenta. Um olhar desenhado do dever-ser e expandido em novas realidades, novas oportunidades que juntam a memória e o projeto, o novo ciclo ou uma nova reconfiguração de oportunidades. Escolhemos dois filmes, duas situações e dois contextos de produção que ilustram esta forma de fazer cinema e do processo migratório.

Robert Bozzi, em *Les Gens des baraques*, Paris, 1995, trata a emigração portuguesa em duas épocas diferentes — 1970 e 1995 e duas formas cinematográficas. Filma a mudança nas migrações e a mudança das alterações na forma de fazer cinema. Bozzi parte das imagens filmadas 25 anos antes, em *Temps des baraques*, 1970, no bidonville de Franc-Moisin, em Saint-Denis, onde encontra numa barraca uma mãe e seu filho recém-nascido. Vinte e cinco anos depois, o olhar da criança e de sua mãe persistia na memória do cineasta. Esta imagem levaria a um percurso de pesquisa a partir da fotografia, primeiro em Paris e depois em Portugal e na Suíça, até a identificação do agora jovem (25 anos) emigrante na Suíça, depois de ter crescido em Portugal. Duas gerações sucessivas de emigração — depois da emigração dos pais para França, a emigração do filho, nascido em França e regressado a Portugal, para a Suíça. O filme

contém formas inovadoras de relação com a comunidade estudada. Robert Bozzi, em *Les Gens des baraques*, esboça uma crítica de olhar construído em torno do êxodo português propondo uma perspectiva histórica capaz de ultrapassar o discurso ideológico como os de le Sault e do seu próprio filme *Le Temps des baraques*. Depois de *Le Temps des baraques*, filme militante, *Les Gens des baraques* parte de uma relação emocional, a fotografia de uma mãe e do seu filho recém-nascido que havia registado no primeiro filme vinte e cinco anos antes. A fotografia apresentava os dois (mãe e filho) na cama, no interior de uma barraca, após ter dado à luz. Rejeita, no segundo filme, um olhar doutrinal procurando estabelecer uma relação mais pessoal com as pessoas que se deixam registar pela câmara e filmar a relação, passando além da fórmula encontrada em *Le Temps des baraques* em que “não sabia quem eram, nem mesmo o nome”. As imagens, as fotografias e o filme são objeto de partilha com as populações locais e com pessoas filmadas na reconstituição da memória durante o processo de pesquisa. Há nesta situação uma lógica de apropriação emocional das imagens pelas pessoas filmadas, de integração das imagens das pessoas filmadas, de narrativa multissituada e construída a múltiplas vozes (gente vulgar, não os líderes políticos, nem voz *ower*).

O segundo filme é protagonizado pela produção do filme *Immigration portugaise en France, mémoire des lieux* (2006), do cineasta Pierre Primetens e da etnóloga Irene dos Santos, lusodescendentes, que, numa oficina de trabalho sobre a emigração portuguesa, organizaram três grupos que desenvolveriam seu trabalho em três etapas. Deste projeto resultou o filme composto de três partes. A primeira parte, *Aujourd'hui*, foi filmada em Paris e procura, através de uma montagem de seis autorretratos, responder à seguinte pergunta: o que é ser um jovem oriundo da imigração portuguesa hoje na França? A segunda parte, *Hier*, realizada em Champigny-sur-Marne, local emblemático da imigração portuguesa

nos subúrbios parisienses, explora a questão do passado, da marca e da transmissão intergeracional através de outros seis autorretratos, todos baseados num inquérito individual realizado no seio das famílias. A terceira parte, *Là-bas*, filmada em Viana do Castelo, pretende, através das realizações de jovens franceses de Portugal, responder às seguintes perguntas: qual é hoje a relação dos imigrantes com o seu país de origem? Como são vistos em Portugal? Será possível regressarem à sua terra?

Esta experiência cinematográfica retira a representação da emigração portuguesa da clausura das abordagens tradicionais baseadas nas dificuldades dos pioneiros, na saudade e no regresso, no fechamento em si própria e nas dificuldades de incorporação da sociedade francesa. Reconstitui a memória em *Hier*, como o documenta o testemunho de Milène da Costa, a viver em Champigny-sur-Marne, onde, nas décadas de 1960 a 80, chegaram milhares de emigrantes portugueses em busca de trabalho: “Pergunto ao meu pai como é que ele veio para França. Ele tem vontade de falar disso, mas também tem reservas, porque foi uma história dura, e não é fácil falar disso abertamente. É como se fosse um filme e não a vida real. A travessia parece-me que foi algo inventado, mesmo se são coisas que ele viveu verdadeiramente”. Enquanto Milène fala, o seu pai está sentado no sofá da sala, silencioso, cansado, e a sua mulher o trata de uma pequena ferida na mão. Nas imagens seguintes, pai, mãe e filha folheiam o álbum de fotografias já amareladas pelos anos, com o (então) jovem pai retratado na praia ou junto a um carro. Memórias que ele desfia em silêncio. Hoje questiona seis jovens das segundas e terceiras gerações de emigrantes sobre a sua situação e sobre as dificuldades de integração/incorporação no mercado de trabalho e na sociedade francesa atual. O terceiro filme, *Là-bas*, procura descrever as relações com o seu país de origem, sua recetividade e a possibilidade e o sentido do regresso a um país em mudança cujas fronteiras se diluem com processos de globalização.



No seu conjunto, *Mémoire des lieux*, traça um retrato inédito e recupera a memória coletiva da emigração, que até aí estava fechada nos acervos afetivos de cada emigrante. “Tenho consciência de que os seus relatos transmitem algo de universal e que toda a emigração portuguesa é composta por estes fragmentos de histórias. É como se abríssemos um velho baú cujo conteúdo diz respeito não apenas à nossa família, mas aos portugueses em geral”, diz no seu filme Eurydice da Silva, ao mesmo tempo em que passeia com o seu pai na gare de Austerlitz, onde milhares de emigrantes chegaram a Paris no comboio Sud-Express.

Pierre Primetens quis, com o seu projeto, “confrontar emoções e palavras numa visão difusa da identidade que não se confina a uma noção de pátria”. O filme concretiza esse objetivo através de um dispositivo cénico e estético pouco vulgar neste gênero de documentarismo: colocar cada jovem lusodescendente a realizar o seu próprio filme, a reconstituir a sua história. Primetens ligou essas histórias-fragmentos através de uma montagem simples, mas eficaz.

### *O migrante clandestino*

O migrante clandestino no cinema tem ocupado um papel de relevo no cinema contemporâneo (Schurmans, 2014). Este traz para o cinema questionamentos específicos. Desde logo a definição de clandestino e de fronteira em tempo de mobilidade fronteiriça e também a opção pela ficção “mais apta a preencher os vazios e os silêncios, mais apta também em traduzir o sofrimento em personagens e assim comover, o que significa, neste preciso contexto, implicar o recetor” (Schurmans, 2014) ou nesta dupla realidade fronteiriça a do cinema das questões reais imaginada e transferida para o cinema de ficção acerca destas populações de fronteira – de

migrantes clandestinos. Sujeito e objeto se reconfiguram de forma singular neste cinema de migração.

Perguntar-se-á: o que é que hoje o cinema nos permite descobrir além da materialidade do filme e dos signos que os compõem? Com certeza prevalecem os filmes documentos e representação de fenômeno histórico da emigração fixados em suportes que prevalecem suscetíveis de múltiplos visionamentos, mas também o direito, a que Walter Benjamin se refere, de homem e mulheres afastados da centralidade dos processos sociais e políticos serem filmados. Os filmes tornam estes homens e mulheres e suas histórias visíveis; torna-os cidadãos de um universo cinematográfico que produz um homem imaginário, tanto no ecrã quanto no público que deles se apropria. Nesta apropriação há sempre uma dimensão afetiva, estética, poética, mesmo que dramática.

Todos esses filmes, tão diferentes e ao mesmo tempo tão relacionados entre si, não consistem somente em narrativas, imagens e ideias que migrantes carregam consigo em suas andanças voluntárias ou involuntárias, talvez como memória, mas também como presente. Eles também contêm narrativas, imagens e ideias geradas pela própria migração. A narrativa da migração como *work in progress* é uma das narrativas mundiais mais importantes da nossa época, e o cinema, sempre que se puder manter independente, solidário e curioso e atento, continua a ser meio de expressão artística, de representação científica, de entretenimento e uma forma, como acima refere Jean-Louis Comolli, de escapar à opressão da sociedade do espetáculo generalizado sem o cinema, único meio capaz de virar contra ela algumas das suas armas. É a narrativa que mais se aproxima do estado real do mundo em todos os seus aspectos do real e do imaginado. A narrativa da migração é sempre uma narrativa de origem, da terra perdida; do lugar que as pessoas tiveram de abandonar e da esperança que carregam consigo de retorno ou de encontro da terra prometida. Uma narrativa dos dramas do

quotidiano e dos grandes mitos do retorno ou de encontro da terra prometida.

## VISUAL ANTHROPOLOGY CONTEXTS AND CINEMA IN MIGRATION

### ABSTRACT

The migrations has been a subject, since the beginning of the twentieth century, of the cinematic representation. Many of the films were made by directors from their own migratory experience. In this text, we will address some of these films, the filmmakers and other integrated migrants in the industry and in the film making but, above all, explore the cinematic representations of the Portuguese migration to the center of Europe and the works of filmmakers / directors / migrants documentaries filmmakers. We conclude that the narrative of migration is always a narrative of the origins and of the lost ground; the place that people had to leave and hope to carry with them, of return or of hope for better living conditions. A narrative of the dramas of everyday life and of the great myths of return, or of the finding of the Promised Land.

**Keywords:** cinematic representation, migration, portuguese emigration, return.

### REFERÊNCIAS

BENJAMIM, W. **Sobre Arte, Técnica e Linguagem Política**. Lisboa: Relógio de Água, 1992. ISBN: 9789727081776 p 235.

COMOLLI, J. L. "O Futuro do Homem", in **O Olhar de Ulisses, O homem e a câmara**. Porto 2001/Cinemateca Portuguesa, 2000.

FRANÇA, J. A. **Charles Chaplin: O self - made – myth**. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

LYKIDIS, A. **Minority and Immigrant Representation in Recent European Cinema**. Disponível em: <http://cinema.usc.edu/archivedassets/096/15613>

MACHADO, M. **Afirmação do espectador de cinema e a indústria cinematográfica norte americana**. 2009. Disponível em: <http://caioba.pucrs.br/geacor/ojs/index.php/fannecos/article/viewFile/6475/4705>

RIBEIRO, J. da S. “Migrações e cinema em Portugal” em Borge, Julio Hernández e Lopo, Domingo L. González. **La emigración en el cine: diversos enfoques**, Santiago de Compostela: USC , 2009. P. 123-148.

RIBEIRO, J. da S. **Mobilidade dos povos e imagens em movimento**, Avanca 2011.

RIBEIRO, J. da S. **Representação mediática dos emigrantes portugueses na Europa Central em duas vagas migratórias, dois contextos de migração, entre formas diversas de produção audiovisual e de desenvolvimento tecnológico**. Avanca, 2015.

SCHURMANS, F. **A representação do migrante clandestino no cinema contemporâneo: efeitos e cenas de fronteira**. Coimbra: RCCS, 2014.

SHOHAT, E. e STAM, R. **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación**. Barcelona: Paidós, 2002.

## BIOGRAFIA DO AUTOR

Doutor em Antropologia, Mestre em Comunicação Educacional Multimédia pela Universidade Aberta. Licenciado em Filosofia pela Universidade do Porto. Estudos Superiores em Cinema e Vídeo na Escola Superior Artística do Porto. Professor de Antropologia, Media e mediações culturais e de Cinema. Investigador do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta, onde é Investigador Responsável pelo GI – Media e mediações culturais. Publicações na área do cinema, da antropologia e da antropologia visual e Virtual. Professor visitante em Universidades Brasileiras e Europeias (ERASMUS).