

UNIVERSIDADE ABERTA



**O papel das criações artísticas na integração de refugiados em Paris
- o caso dos artistas refugiados do “*Atelier des artistes en exil*”.**

Nilton Mascarenhas

Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais

2020

UNIVERSIDADE ABERTA



**O papel das criações artísticas na integração de refugiados em Paris
- o caso dos artistas refugiados do “*Atelier des artistes en exil*”.**

Nilton Mascarenhas

Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais

Orientadores

Professor Doutor Lúcio Sousa e Professor Doutor Ricardo Campos

2020

Resumo

Tipo universal de linguagem, a arte é um dos meios mais utilizados para expressar pensamentos, emoções, identidades de grupos e indivíduos. Por via da arte, grupos humanos e indivíduos influem sobre o comportamento dos seus semelhantes, influenciam a opinião, exercem a cidadania, manifestam as suas reivindicações políticas e de direitos, críticas ao estado do mundo e da sociedade assim como projetam as suas visões do mundo. Com efeito, as práticas artísticas são instrumentos úteis para a compreensão da alteridade e das relações interculturais. Sendo ela mesma um espelho da diversidade cultural humana, a arte tem potencialidades para facilitar a comunicação com o “Outro”, o qual pode assumir várias formas: tanto pode designar uma posição fora de nós ao qual atribuímos os mesmos pensamentos e sentimentos que nós, como também pode representar um perigo, o rival ou o inimigo. O “Outro” pode também ser o estrangeiro, o hóspede, o ser que vem de longe, que tradicionalmente as religiões aconselham que sejam recebidos e abrigados. É precisamente nesta última forma que se concentra o nosso estudo. Na sequência do aumento dos fluxos migratórios em direção à Europa entre 2015 e 2016, a França à semelhança de outros países da UE, viu-se confrontada com a necessidade de pensar a integração de um número crescente de requerentes de asilo e refugiados. Face à insuficiência das respostas da parte do Estado, surgiram muitas iniciativas da parte da sociedade civil que visam promover a hospitalidade e a integração plena de migrantes. A partir do estudo das atividades de um espaço cultural de Paris criado com essa finalidade, *atelier des artistes en exil*, do estudo das narrativas e práticas de artistas refugiados a ele associados, procuramos compreender qual é o papel da arte na integração de refugiados.

Palavras – chave: arte, asilo, refugiados, integração, relações interculturais.

Abstract

Universal form of language, art is one of the most used means to express thoughts, emotions, individual and collective identities. Through art, human groups and individuals influence the behavior of their peers, influence opinion, exercise citizenship, manifest their political and rights demands, criticizing the state of the world and society as well as projecting their views of the world . Indeed, artistic practices are useful tools for understanding otherness and intercultural relations. Being itself a mirror of human cultural diversity, art has the potential to facilitate communication with the “Other”, which can take many forms: it can either designate a position outside of us to which we attribute the same thoughts and feelings as we, but it can also represent a danger, the rival or the enemy. The “Other” can also be the foreigner, the guest, the being who comes from afar, that traditionally religions advise to receive and give shelter. It is precisely in this latter form that our study is concentrated. Following the increase in migratory flows towards Europe between 2015 and 2016, France, like other EU countries, was faced with the need to think about the integration of an increasing number of asylum seekers and refugees. In view of the insufficient responses on the part of the State, many initiatives have emerged from civil society that aim to promote hospitality and the full integration of migrants. From the study of the activities of a cultural space in Paris created for this purpose, *atelier des artistes en exil*, from the study of the narratives and practices of refugee artists associated with it, we seek to understand what is the role of art in the integration of refugees.

Keywords: *art, asylum, refugees, integration, intercultural relations.*

Dedicatória

Dedico este trabalho a todas as pessoas que estão deslocadas atualmente, que se vêm na necessidade de pedir asilo num país estrangeiro, e que tentam adaptar-se como podem, às novas circunstâncias resultantes da migração.

O exílio, que desloca corpos e tantas outras coisas com eles, é paradoxal, é perda e libertação, entre dor e emancipação. Para quem o experimenta, é necessário atravessar barreiras linguísticas depois de cruzar fronteiras. O seu exílio é redobrado, e ainda mais quando ele é incapaz de partilhar a sua língua ou idiomas de origem. Falar a língua dos outros é pôr-se à distância, num outro lugar e de outra forma. Exílio e mudança de língua, ou de um modo de falar uma língua, testam a produção dos artistas cujos interesses, práticas, meios de comunicação social e modos de expressão são, conscientemente ou sem o seu conhecimento, modificados. A sua linguagem artística é reestruturada e renovada. Acontece também que a desterritorialização favorece vocações inesperadas¹.

(Depaule, e Cypel, 2019)².

¹ **Tradução nossa :** « L'exil, qui déplace les corps et tant d'autres choses avec eux, est paradoxal, il est perte et libération, entre douleur et émancipation. Pour qui en fait l'expérience, il faut, une fois passées les frontières, franchir les barrières linguistiques. Son exil en est redoublé, et d'autant plus quand il lui est impossible de partager sa langue ou ses langues d'origine. Parler dans celle d'autrui c'est se mettre à distance, ailleurs et autrement. Exil et changement de langue, ou de façon de parler une langue, mettent à l'épreuve la production des artistes, dont les intérêts, les pratiques, les médias et les modes d'expression en sont, consciemment ou à leur insu, modifiés. Leur langage artistique se restructure et se renouvelle. Il arrive aussi que la déterritorialisation favorise des vocations insoupçonnées ».

² <http://visionsexil.aa-e.org/fr/>

Agradecimentos

Agradeço profundamente a toda a minha família, mãe, pai, irmãs, minha mulher e primas, primos, tias, que estiveram sempre ao meu lado, e que me apoiaram plenamente desde o primeiro momento que decidi fazer a presente tese de mestrado. Agradeço igualmente o meu orientador e coorientador de tese, o Professor Lúcio Sousa e o Professor Ricardo Campos, que me guiaram de forma competente na construção do trabalho, tendo sido sempre bastante reativos e disponíveis face às minhas solicitações. A todos os artistas que aceitaram colaborar comigo no âmbito da investigação. Aos responsáveis do *atelier des artistes en exil* Judith Depaule e Ariel Cypel, cuja colaboração foi indispensável para a concretização da minha pesquisa. A toda a equipa de trabalhadores associativos e artistas da associação.

Índice geral

Resumo	2
<i>Abstract</i>	3
Dedicatória	4
Agradecimentos	5
Índice geral	6
Índice de figuras e quadros.....	8
Lista de siglas e abreviaturas	9
Introdução.....	10
Capítulo 1- Objetivos e Metodologia	19
1.1 – Objetivos.....	20
1.2 – Metodologia.....	22
1.3 – O quadro teórico-analítico	29
Capítulo 2 – Revisão da literatura	33
2.1 – Migrações internacionais e mobilidades contemporâneas.....	34
2.2 – A evolução do asilo em França	37
2.3 – A arte dos refugiados.....	45
2.4 – A componente terapêutica da arte	52
2.5 – As artes e a integração social	55
2.6 – Contextos políticos e institucionais da integração através das artes	59
2.7 – Conceito e processos de integração	62
2.8 – A integração em França.....	66
2.9.1 – As políticas de integração em França.....	70
2.9.2 – A ação do meio associativo e dos atores da solidariedade	75
2.9.3 – A situação dos refugiados estatutários.....	80
2.9.4 – Participação política e ativismo dos refugiados	83

Capítulo 3 – Análise dos dados	89
3.1 – O terreno	90
3.2- Os artistas entrevistados	102
3.3 – Enfoque biográfico e dialógico	114
3.4 –Análise dos dados segundo as questões de partida	128
Reflexões Finais.....	167
Bibliografia.....	172
Anexo	196

Índice de Figuras e Quadros

Figura 1.1 – Os benefícios da participação nas artes para a inclusão social de acordo com a literatura científica.....	61
Figura 1.2 – Quadro representando a revolução no Sudão, Ahmed, aa-e, 2018.....	101
Figura 1.3 – Tela à base de ferrugem, Mahmoud Halabi, aa-e, 2018	104
Figura 1.4 – Fotografia, Maral Bolouri , 2017.....	106
Figura 1.5 – Quadro, Lina, aa-e, 2019, Paris	109
Figura 1.6 - Grafiti, Ahlam Jarban, atelier des artistes en exil, 2018.....	112
Figura 1.7 - Desenho, Kubra Khademi, aa-e 2018.....	113
Figura 1.8 - Síntese das percepções dos artistas sobre o papel da arte na sua integração...	134
Quadro 1- Níveis de participação política.....	162

Lista de siglas e abreviaturas

- aa – e** – (L’atelier des Artistes en Exil).
- ADA-** (Allocation des demandeurs d’asile).
- ACNUR** – (Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados).
- ACM** – (Alto Comissariado Para as Migrações).
- AER** – (Assembly of European Regions).
- CADA** – (Centre D’accueil pour Demandeurs D’asile).
- CAES** – (Centre D’accueil et D’examens de Situations).
- CAF-** (Caisse D’allocations Familiales).
- CAI** – (Contrat D’accueil et Intégration).
- CIR** – (Contrat D’intégration Républicaine).
- CAO-** (Centre D’accueil et D’orientation).
- CNDA** – (Cour Nationale de demande D’asile).
- GUDA** – (Guichet Unique des Demandeurs D’asile).
- HCI** – (Haut Conseil à L’intégration).
- HUDA** – (Hébergement D’urgence pour Demandeurs D’asile).
- IOM** – (International Organization for Migration).
- MDM-** (Médecins du Monde).
- MSF** – (Médicos Sem Fronteiras)
- OCDE** – (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico).
- OFII** – (Office Français D’immigration et Intégration).
- OFPRA** – (Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides).
- ONU** – (Organização das Nações Unidas).
- GUDA** – (Guichet Unique des Demandeurs D’asile).

Introdução

O tema da pesquisa que pretendemos desenvolver é a experiência migratória tal como ela é refletida nas práticas artísticas de artistas refugiados residentes na cidade de Paris. O que se propõe é explorar o encontro intercultural entre os artistas refugiados e a sociedade de acolhimento, por via das práticas artísticas.

A questão dos novos fluxos migratórios de pessoas deslocadas ou refugiadas, é uma temática de grande atualidade no contexto europeu, sendo que tem tido fortes efeitos sociais, políticos e mediáticos. Em 2016 como em 2015, os países da OCDE registaram mais de 1,6 milhão de novos pedidos de asilo. Destes, quase três quartos foram registados nos países europeus da OCDE. Os sírios representavam mais de 20% dos candidatos na zona da OCDE, ao passo que os afegãos constituíram 13%. A Alemanha registou 720 000 pedidos formais de asilo em 2016, e de todos os países da OCDE, foi o país que recebeu a maioria dos pedidos em termos proporcionais à sua população (0,9%).³

Com vista a fazer face à crescente solicitação de proteção internacional, muitos países da OCDE aumentaram os seus programas de reinstalação e recolocação. De referir que a “recolocação”, designa a transferência de requerentes de asilo efetuada entre Estados-Membros da União Europeia, enquanto medida de solidariedade entre estes para mitigar as situações de asilo nos países mais sobrecarregados. A recolocação ocorre mediante acordo entre o Estado-Membro e os refugiados, sendo que proporciona um estatuto formalmente reconhecido, em geral o de refugiado. Quanto à “reinstalação”, significa a “transferência coordenada pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados, de refugiados do seu país de asilo para um país terceiro, tendo este previamente aceite acolhê-los e conceder-lhes um estatuto formal, geralmente o de refugiado com autorização de residência” (ACM, 2017:4).

As condições oferecidas àqueles que possuem um estatuto de proteção que não se enquadra no período da convenção de 1951 do ACNUR, no entanto, tornaram-se menos favoráveis em vários países. Muitos países procederam à implementação de controlos de fronteira mais rígidos e à verificação mais rigorosa de entradas e estadias. Ao mesmo tempo, no âmbito da OCDE, os países continuam a rever as suas políticas para atrair trabalhadores estrangeiros

³ INTERNATIONAL MIGRATION OUTLOOK 2017 - ISBN 978-92-64-275584 © OECD 2017 - 10.1787/migr_outlook-2017-en

altamente qualificados, empresários e investidores, oferecendo-lhes mais canais de entrada e melhores condições de residência⁴.

Em 2019, de acordo com as autoridades europeias não se tratava mais de uma "crise migratória", verificando-se na atualidade muito menos chegadas no território da UE em comparação com o ano de 2015. Em 2016, cerca de 390 mil pessoas entraram na Europa, segundo os dados da Organização Internacional para as Migrações. Em 2018, o número de chegadas terá diminuído para menos de 150.000. Todavia, nos primeiros meses de 2019 foi registada uma recuperação considerável, de forma particular na "rota ocidental", onde entre Marrocos e Espanha foram registadas, desde 1 de janeiro, cerca de 8.000 entradas desde 1 de janeiro⁵.

A vaga migratória na Europa dos últimos anos, provocou uma série de reações negativas da parte de vários setores da sociedade civil e de atores institucionais, demonstradas tanto pelos meios de comunicação social como pelos poderes públicos, que muitas vezes não levam em conta ou contrariam o rigor dos números, e os resultados de vários estudos desenvolvidos pelas ciências sociais sobre o assunto (Thiollet, 2016:16). De entre essas reações, citam-se várias denominações como: “crise dos refugiados ou dos migrantes” “invasão da Europa”, “bomba demográfica” ou “a grande substituição (Camus, 2011: 11) querendo significar uma substituição demográfica iminente dos europeus nativos pelos migrantes provenientes do sul do globo. Difundiu-se a ideia segundo a qual estaríamos perante um aumento exponencial, nunca visto de migrantes que chegam à Europa, a ponto de ameaçar a coesão e o equilíbrio socioeconómicos dos países europeus. Na base da perceção negativa sobre a imigração sul/norte que se expandiu pelas sociedades europeias, está um certo medo do *outro*, do *diferente*. Esse receio dos estrangeiros não seria tão preocupante se as políticas migratórias não fossem baseadas muitas vezes mais na perceção social negativa generalizada sobre o fenómeno, do que em dados estatísticos e científicos reais (Akoka, 2017:47).

Nesse sentido, é com base nesse entendimento distorcido da realidade, que os Estados elaboram as suas “soluções” em termos de políticas públicas, cujas formas variam, podendo ir da política de dissuasão, de atuação sobre as causas da partida a políticas abertamente

⁴ INTERNATIONAL MIGRATION OUTLOOK 2017 - ISBN 978-92-64-275584 © OECD 2017 - 10.1787/migr_outlook-2017-en

⁵ <https://www.iom.int/fr/news/arivees-de-migrants-en-europe-par-la-mediterranee-en-2019-4-883-deces-en-mer-203>

repressivas. Com efeito, para lá das suas diferenças, todas as políticas têm convergido para um objetivo comum: reduzir o número de migrantes.

Dito isto, impõe-se um trabalho rigoroso de desconstrução de todas as crenças e discursos erróneos que concernem a questão migratória na Europa. A noção dominante é a de que a imigração é um “problema” e que a Europa faz face a um número insustentável de migrantes. Mas, também há aqueles que se focalizam na necessidade de ajudar os migrantes, por uma questão de humanidade e solidariedade (associações de apoio aos migrantes e iniciativas de hospitalidade da parte de muitos cidadãos anónimos). Quando a resposta humanitária provém do Estado, ela é a demonstração do malogro dos Estados europeus na gestão da realidade das migrações mundiais (Rodier, 2016:86). Um exemplo da disfuncionalidade da política europeia respeitante à imigração e asilo é o dos campos de refugiados de *Calais* e *Grande-Synthe*, em França. A região de *Calais* é confrontada com uma presença constante de migrantes desde os anos 1990. Isso deve-se ao fato dessa região ser uma das portas exteriores do espaço Schengen, ao qual a Inglaterra não pertence (Rodier, 2016: 47). Essa fronteira não pode, portanto, ser atravessada sem controlo, contrariamente à fronteira entre Itália e França, por exemplo. O Reino Unido enquanto membro da União Europeia, aplica o regulamento de Dublin III, que lhe permite reenviar todo requerente de asilo para o primeiro país da Europa em que este entrou. Assim, por um lado, não fazendo parte do espaço Schengen, o Reino Unido conserva a soberania sobre a sua fronteira, por outro, estando na UE, esse país pode fazer jogar as regras europeias de solidariedade na gestão da migração (Rodier, 2016:48).

Acresce que existe um acordo entre França e Inglaterra (efetuado independentemente da UE), que autoriza esta última a usar a França como zona-tampão, ou seja, a exteriorizar a sua fronteira sobre o território francês, vigiada de forma conjunta, podendo mandar de volta para França os migrantes que atravessam o Canal da Mancha, sem que esta última possa recusar (Gérbier-Aublanc, 2018). Portanto, a França encontra-se numa situação em relação à Inglaterra, igual à que se encontra Marrocos em relação a Espanha, com os enclaves de Melilla e Ceuta. A diferença é que nesse caso, trata-se de impedir as pessoas de entrarem no espaço Schengen, ao passo que em França o objetivo é impedi-las de sair desse espaço. Sem uma revisão dos vários textos jurídicos referentes a esta questão, uma resolução do problema continuará a ser difícil de atingir.

Em 2015, houve um aumento da população nos campos de Calais, chamados *jungle*, tendo passado de 2000 a 6000 pessoas, em apenas seis meses (Gérbier-Aublanc, 2018). Tendo em conta as condições sanitárias degradantes em que viviam os migrantes nesses campos, a organização não-governamental Médicos Sem Fronteiras, que sempre partiu do princípio que a sua missão humanitária não passava pela intervenção nos países desenvolvidos, decidiu abrir na região de *Grande-Synthe*, um “verdadeiro” campo de refugiados, seguindo as normas sanitárias do ACNUR, embora esse organismo se tenha recusado apoiar a iniciativa, e o governo francês se tenha limitado a “tolerar” a existência do campo. “A França, considerada a sexta potência mundial, terá tido então o triste privilégio de utilizar pela primeira vez, para abrigar pessoas excedentes, os meios habitualmente reservados aos países em crise grave, ou em vias de desenvolvimento” (Rodier, 2016:51). Assim como os milhares de mortos no mediterrâneo, os *hotspots*, os contentores e os campos de refugiados são claramente provas do fracasso da política europeia face aos fluxos migratórios.

Desde o início dos anos 2000, difundiu-se no discurso político francês a noção de *appel d'air*, "chamada de ar", a qual é frequentemente associada às "selvas" de *Calais* (Léon, 2018:20). A ideia consiste na crença de que um tratamento favorável aos migrantes que se encontram na Europa, incentiva a vinda de mais migrantes. Inaugurada por Nicolas Sarkozy, a noção de "chamada de ar" foi posteriormente retomada por outros responsáveis políticos e setores da sociedade francesa. Com base nessa noção, as autoridades públicas recusam-se a melhorar as condições de vida nos campos de refugiados, por medo de perpetuá-las, fazendo delas um fator de atração para potenciais migrantes, assumindo assim que as condições de receção influenciam as trajetórias (Léon, 2018).

Em muitos contextos internacionais, verifica-se uma visão semelhante de fatores *pull* e *push* – quando as tomadas de decisões políticas se misturam com as decisões humanitárias para definir o nível de assistência prestada aos migrantes e refugiados, com o objetivo de atrair, ou ao contrário relegar determinadas populações para um território (por exemplo: nos campos do Paquistão e da Tailândia nos anos 1980-90 e, mais recentemente, nos campos de Darfur e no Chade) (Léon, 2018:20). Essa relação de forças entre o humanitário e o político é frequentemente denunciada por atores humanitários, uma vez que segundo eles, a proteção das pessoas não é suficientemente tida em conta.

Embora as políticas migratórias europeias sejam por razões variadas, alvo de alguma contestação, a opinião pública é consensual no que respeita à distinção entre “refugiados”,

que têm o direito de ficar na Europa e “migrantes económicos”, os quais devem voltar aos seus países (Léon, 2018:20). Atualmente, no continente europeu, as políticas migratórias classificam os migrantes por categorias (categoria de estudantes, trabalhadores, refugiados, migrantes que relevam do agrupamento familiar etc.). Ora, em muitos casos a migração levada a cabo por várias razões exigiria uma abordagem mais complexa. O que se verifica em França, é então, uma tensão entre as motivações mistas na origem da deslocação e a qualificação dos migrantes (denominada de forma cada vez mais usual de “triagem de migrantes” (Léon, 2018:20).

A desconstrução da ideia do aumento exponencial de entradas de migrantes na Europa, implica entre outras coisas, falar dos números sobre os quais não nunca se fala. Fala-se sempre dos números de entradas na Europa, mas nunca no número de “saídas”, havendo sempre mapas com setas que se dirigem do sul do globo em direção à Europa, e nunca o contrário, ou seja dos milhões de migrantes europeus que estão um pouco por todo o planeta (Fabbiano et al, 2019). No imaginário que tem predominado no continente europeu, migrante tornou-se sinónimo de “proveniente do sul do planeta”, sendo os migrantes provenientes do norte e que se encontram no sul, designados de “expatriados”.

No caso do continente africano, nunca se diz que em 2017, 70% da imigração ocorria entre os países africanos, como entre a Mauritânia e o Senegal.⁶ A África como um todo sempre esteve habituada às migrações internas. A maior parte das migrações para a África subsaariana são protagonizadas pelos refugiados: 500.000 somalis no Quênia, 500.000 do Darfur no leste do Chade. No início dos anos 2000, o campo de refugiados de Dadaab, no Quênia contava 350 000 pessoas em pleno deserto, e a Guiné Conacri entre 150 a 200 000 (Agier, 2017:24). A ideia de que os africanos representariam a maior percentagem de migrantes no mundo é falsa. Em 2017, contava-se 36,3 milhões de migrantes africanos que se encontravam fora de Africa, o que à escala mundial representa apenas 14,1%, longe dos asiáticos, cujo número total de migrantes representa 41,0%.⁷

Existem trabalhos-cujo (Thiollet et al. 2016), que apresentam estimativas demonstrando que quase metade dos migrantes que chegam à Europa, partem do país de acolhimento cinco anos depois da sua chegada. Existe uma abordagem que refere apenas as entradas, o que

⁶ 2019 IBRAHIM FORUM'S REPORT - <http://s.mo.ibrahim.foundation/u/2019/04/05110105/2019-Key-findings-FR.pdf>

⁷ 2019 IBRAHIM FORUM'S REPORT - <http://s.mo.ibrahim.foundation/u/2019/04/05110105/2019-Key-findings-FR.pdf>, p. 2.

aumenta o seu peso no imaginário coletivo. Em França, por exemplo acolhe-se atualmente muito menos migrantes e refugiados em comparação aos anos 80. E se a Alemanha atingiu o seu recorde, ela não atingiu tão largamente assim, uma vez que ela acolheu cerca 700 mil pessoas nos anos 91/92 na sequência da crise dos Balcãs e da queda da União Soviética. No que toca ao peso que a chegada dos migrantes representa para as economias europeias, demograficamente, é sabido que a Europa precisa de muito mais pessoas. Um exemplo tirado das estimativas da OCDE: a Alemanha precisa de 800 mil migrantes por ano, durante 50 anos, para manter o seu equilíbrio demográfico. E até 2020, o setor europeu da saúde vai precisar de dois milhões de pessoas. Economicamente, no respeitante ao desemprego e às despesas públicas, a maior parte dos economistas e das instituições como a ONU e a OCDE, têm demonstrado desde há vários anos a inexistência de correlação entre desemprego e imigração, que a imigração não pesa no crescimento económico, havendo estudos (Tritah, 2016:112), que mostram inclusivamente o contributo positivo da imigração sobre o crescimento. Segundo esse autor “a imigração aumenta o ganho médio disponível por habitante num país, e gera uma mais-valia fiscal”. A imigração tende também, segundo o mesmo autor, a “aumentar o salário (a produtividade) dos trabalhadores qualificados”. Num sistema de imposto progressivo, isso aumenta a base fiscal disponível para financiar as despesas públicas.

Um exemplo da correlação entre o desemprego e a imigração: além do fato bastante conhecido de que os imigrantes ocupam geralmente os postos e áreas de trabalho abandonados pelos autóctones, o mercado do emprego não é como uma fatia de bolo fixa que seria necessário partilhar de acordo com o número de pessoas existente. A economia não funciona dessa forma, contrariamente ao que uma visão económica malthusiana pode fazer pensar. Portanto, nada autoriza segundo o estado atual dos trabalhos científicos existentes sobre o assunto, a considerar a imigração como um problema. “A imigração não é nem um problema nem uma solução. Ela é sobretudo aquilo que fazemos dela” (Akoka, 2016).

Quanto à questão de considerar os refugiados mais legítimos que os migrantes, impõem-se as questões seguintes: será que viver em condições económicas extremas ou morrer de fome é mais grave do que morrer numa prisão? Entre a ausência de liberdade de expressão política, e a ausência de boas condições económicas e sociais, qual será a menos desejável? A hierarquização entre migrantes e refugiados não resulta de considerações morais e jurídicas, mas sim de considerações políticas. A triagem entre migrantes e refugiados

consiste na distinção entre aqueles que fogem devido a razões políticas e que são individualmente ameaçados, designados de refugiados, os quais a Europa tem o dever de acolher, e aqueles que migram voluntariamente por razões económicas, estes chamados migrantes, os quais os países europeus não devem acolher. Embora raramente posta em causa, essa distinção não é tao linear e acertada quanto possa parecer. Segundo Akoka:

Não existe “refugiado em si”, que as instituições competentes poderiam identificar, mesmo que elas sejam independentes ou que possuam os meios de o ser. O refugiado é, ao contrário, uma categoria que se transforma incessantemente, com o passar do tempo, em função das prioridades políticas e das mudanças de relações de poder.... A categoria de refugiado, é portanto uma construção, não possuindo neutralidade nem uma realidade objetiva.

(Akoka, 2017:48).

No que concerne à ideia de “crise migratória”, cada vez mais estudiosos são consensuais para dizer que essa crise é fictícia. Se existe crise, ela é uma “crise de acolhimento” por parte dos países europeus e de incapacidade política de resposta à chegada de migrantes (Lendaro & Rodier, 2019). Entre as tentativas de fazer face ao aumento de migrantes no continente europeu, os profissionais do setor cultural tardaram a dar o seu contributo. Não obstante, foram surgindo um pouco por toda a Europa várias iniciativas no domínio das artes e da cultura, visando promover a inclusão de migrantes, a promoção do diálogo intercultural, solidariedade e tolerância. É nesse contexto que surge em Paris, em 2017, o *atelier des artistes en exil*⁸, um espaço de trabalho e encontro de artistas migrantes e refugiados, cuja experiência constitui o foco da nossa investigação. Trata-se de uma organização cultural que visa conciliar a dinamização de práticas artísticas com a integração artistas migrantes.

Como outros exemplos, podemos citar a associação *Counterpoints Arts* em Londres, cuja missão é apoiar, produzir e promover as artes pelos e sobre os migrantes e os refugiados, procurando assegurar que os seus contributos sejam reconhecidos e integrados nas artes, cultura e história britânicas (Vlachou e Sousa, 2017). Refira-se também o projeto *Lives and Cultures to Share*, levado a cabo em Bruxelas em 2016, que consistiu em organizar visitas a museus com migrantes recém-chegados, para assistir a exposições e participar em várias atividades culturais (AER, 2018: 17).

⁸ www.aa-e.org/.

Há evidências, de que as atividades culturais e artísticas provaram ser um meio eficaz de promover a coesão das comunidades, criando uma melhor compreensão e aceitação mútua entre comunidades de acolhimento e refugiados (Rotas, 2006; Kidd, *et al* 2008). A participação nas artes pode ajudar a criar confiança e a desenvolver habilidades entre os recém-chegados. O engajamento nas artes tem sido claramente demonstrado como contribuindo para o desenvolvimento da saúde mental e física dos participantes de outros setores, por exemplo, prisões. Muitos refugiados sofrem de significativos níveis de problemas de saúde mental e física devido às experiências traumáticas pelas quais passaram.

O estudo que tencionamos levar a cabo tem como objeto de pesquisa a relação entre as criações artísticas e a integração de artistas refugiados residentes em Paris, particularmente, aqueles vinculados a um espaço associativo localizado nessa cidade, designado *Atelier des artistes en exil* (aa-e). Trata-se de um espaço criado com o objetivo de ser um local de trabalho para artistas refugiados, visando facilitar a sua integração na sociedade francesa através da promoção de diversas atividades, nos mais variados domínios artísticos. Analisaremos as práticas artísticas dos refugiados, particularmente das artes visuais, no quadro do aa-e, articuladas com as interações, percepções e sentimentos no quotidiano na sociedade de acolhimento.

A dissertação está organizada em três partes ou capítulos essenciais. O primeiro capítulo descreve os objetivos, a metodologia do estudo e o modelo teórico-analítico utilizado.

O capítulo 2, subdividido em doze subcapítulos aborda a revisão da literatura que sustentou a nossa pesquisa. Para contextualizar o tema do estudo, o primeiro ponto do capítulo é a análise das migrações internacionais e mobilidades contemporâneas. Esse tópico permite abordar o objeto do estudo, começando pelo nível mais geral, para depois avançar progressivamente para o núcleo da temática nos subcapítulos seguintes, através do tratamento da questão do asilo em França, numa perspetiva histórica; da relação entre a arte e os refugiados; das artes e a integração social nas suas diferentes vertentes; da integração enquanto processo, mas também como políticas, a sua evolução histórica em França e os seus usos atuais. Uma vez que a base da presente dissertação foi o trabalho de campo que levamos a cabo ao longo de um ano, era imperativo ter uma perspetiva documentada do trabalho associativo dirigido aos refugiados e requerentes de asilo em Paris, portanto esse tema é tratado no subcapítulo 2.9.2. O capítulo 2 termina com uma análise da situação das

pessoas que possuem o estatuto de refugiados em França, a fim de estudar as suas especificidades e semelhanças com outras categorias de migrantes; e uma revisão de estudos sobre a participação política e ativismo dos refugiados, visto que é um dos temas que integram as nossas questões de partida, e um dos ângulos pelos quais quisemos estudar a integração de refugiados.

A terceira e última parte da dissertação, consiste na apresentação e análise dos dados recolhidos. O capítulo 3 tem então início com a descrição do nosso envolvimento com o campo, através da realização de entrevistas exploratórias e a inscrição como voluntário em duas associações: o aa-e (*atelier des artistes en exil*) principal objeto do nosso estudo, e a associação Utopia 56, a qual milita em prol da integração de migrantes recém-chegados em várias cidades de França. O subcapítulo 3.2 apresenta todos os artistas entrevistados, referindo os elementos biográficos, trajeto migratório, práticas artísticas e visões do mundo de cada um. No subcapítulo 3.3, sublinhamos a pertinência da abordagem biográfico-dialógica como complemento da subjetividade dos atores, no quadro de uma perspetiva interacionista. O que explicamos nesse ponto é que, tendo em conta a quantidade de informações que pudemos reunir sobre os sujeitos estudados, no âmbito do trabalho de campo, revelou-se oportuno olhar os dados a partir de uma ótica de histórias de vida, que considerasse aspetos de interação no seu percurso biográfico. Esse enfoque, complementa, como veremos, a perspetiva centrada no ponto de vista subjetivo dos atores.

Por fim, o subcapítulo 3.4 analisa os dados sob o prisma das cinco questões de partida às quais procuramos responder: saber se ou em que medida as práticas artísticas dos refugiados facilitam a sua integração na sociedade francesa; qual o papel das práticas artísticas dos refugiados para as relações interculturais deles com os membros do país de acolhimento; qual é a influência da forma como a integração é concebida e praticada em França, sobre a situação atual dos artistas refugiados; qual é a relação entre a forma como os papéis de género se refletem no trabalho das artistas estudadas e as possibilidades de integração na sociedade francesa; e que representa o engajamento político através das artes dos artistas estudados, na sua integração em França?

Capitulo 1-Objetivos e Metodologia

1.1 - Objetivos

O objetivo geral da pesquisa é: compreender através de uma abordagem exploratória, como se manifestam as possibilidades de integração dos artistas refugiados na sociedade francesa, através das artes no *Atelier des artistes en exil*.

Trata-se de explorar um domínio pouco estudado até agora, com vista a estudar a viabilidade da aplicação de políticas de integração de refugiados através da cultura e das artes, abrindo ao mesmo tempo caminho a futuros estudos mais alargados. Assim, a nossa finalidade é obter um conhecimento das maneiras de agir, pensar e sentir dos artistas refugiados, assim como dos atores institucionais que com eles trabalham e o contexto em que se inserem, o qual é a nosso ver, uma condição prévia para a aplicação de políticas de integração eficazes. No âmbito da nossa investigação, enfatizamos de forma particular, os valores, atitudes, conhecimentos e opiniões que sejam capazes de fundamentar as políticas, numa abordagem horizontal que priorize o ponto de vista dos interessados. Um outro objetivo, é também, o de compreender a relação entre as práticas artísticas dos refugiados e as suas relações interculturais no país de acolhimento. De forma complementar, através de uma abordagem teórica da integração de migrantes em França, temos o propósito de compreender em que medida, o paradigma francês de integração influencia a situação atual dos sujeitos estudados.

Questões de investigação:

A principal questão da nossa pesquisa é: qual é o papel das práticas artísticas no processo de integração na sociedade francesa, dos artistas refugiados vinculados ao *atelier des artistes en exil*?

Acrescem algumas sub-questões:

- 1-As práticas artísticas dos refugiados facilitam a sua integração na sociedade francesa?
- 2-O que representam as práticas artísticas dos refugiados para as relações interculturais deles com os membros do país de acolhimento?
- 3-Qual é a influência da forma como a integração é concebida e praticada em França, sobre a situação atual dos artistas refugiados?

4-Qual é a relação entre a forma como os papéis de gênero se refletem no trabalho das artistas estudadas e as possibilidades de integração na sociedade francesa?

5-Qual é o papel do ativismo e militância política através das artes, dos artistas estudados, na integração em França?

1.2- Metodologia

A nossa abordagem metodológica é qualitativa, e comporta o uso de uma perspectiva etnográfica de caráter sociológico que conduziu a investigação. Utilizamos ferramentas inspiradas no modelo microsociológico do interacionismo como entrevistas semiestruturadas, observação participante e trabalho de campo. Procuramos empregar uma aproximação múltipla na recolha dos dados, que consistiu na utilização de diversas fontes de informação (entrevistas, artigos de imprensa, websites, publicações de artistas nas redes sociais, panfletos, cartazes, vídeos) e técnicas de recolha de dados. O objetivo é “descrever de forma aprofundada vários aspetos importantes da vida social que relevam da cultura e da experiência vividas” (Pires, 1997:51-52), e atingir o âmago da “rede de significados” (Geertz, 1973) dos artistas migrantes.

Julgamos que o método etnográfico é adequado para a compreensão do fenómeno em estudo, devido à imersão que permite no universo dos artistas. A etnografia "não julga nem condena em nome de um ponto de vista "superior". Acima de tudo, ela procura entender, aproximando o distante, tornando o estranho familiar (Beaud e Weber, 2013: 7). Adicionalmente, por meio de uma abordagem teórica das migrações internacionais contemporâneas, do conceito de integração em geral, e da forma como ele é aplicado em França, procuramos entender a influência que a dimensão macro (imigração, políticas relativas à integração de imigrantes e refugiados), tem sobre a dimensão micro (as experiências dos refugiados através das artes, cuja assimilação é facilitada pela abordagem etnográfica). Procuramos no âmbito da nossa investigação preencher três condições indispensáveis para a realização de um levantamento etnográfico:

(...) que a comunidade pesquisada seja caracterizada por um alto grau de interconhecimento; que o investigador disponha de meios para uma análise reflexiva do seu próprio trabalho de investigação, observação e análise; que a pesquisa em si seja duradoura para o estabelecimento e manutenção de relações pessoais entre pesquisadores e os e respondentes.

(Beaud & Weber, 2013:274/278).

O uso de entrevistas visou uma reconstrução das práticas, a atualização das estratégias, interações sociais, e o acesso às representações e opiniões sobre as práticas artísticas. A nossa opção por essa técnica de recolha de dados prende-se com a sua funcionalidade na “análise do sentido que os atores dão às suas práticas e aos acontecimentos com os quais se vêm confrontados: os seus sistemas de valores, as suas referências normativas, as suas

interpretações de situações conflituosas ou não, as leituras que fazem das próprias experiências etc.” (Campenhoudt & Quivy, 2003: 193). A entrevista em profundidade ou semiestruturada permite ao interlocutor transmitir de forma não rígida as suas reflexões e impressões sobre os temas abordados (Carmo & Ferreira, 2015).

Esse tipo de entrevista assenta numa interação verbal animada pelo investigador de forma moderada. O investigador deixa-se guiar pelo ritmo e o conteúdo único do diálogo, com o objetivo de abordá-lo de maneira a que se assemelhe a uma conversa, os temas gerais que ele pretende explorar com o participante na pesquisa. Devido a essa interação, “uma compreensão rica do fenómeno em estudo será construída conjuntamente com o entrevistado” (Savoie-Zajv, 2003: 296). No nosso estudo entrevistamos 5 artistas: Ahmed, Mahmoud, Maral, Lina e Ahlam. Depois das entrevistas, fomos acompanhando o trabalho de todos os entrevistados, e desenvolvendo conversas complementares com eles. Acresce que, acompanhamos durante alguns meses o trabalho de Kubra, sem realizar entrevistas. Tendo em conta que existe uma informação abundante sobre esta artista nos Média, as conversas que pudemos ter com ela forneceram os elementos de que precisávamos.

Na nossa escolha de artistas entrevistados, levamos em conta alguns critérios, como a variedade de países de origem e o domínio artístico. Pensamos ser importante a diversidade dos contextos geográficos de proveniência dos artistas, pois isso proporciona uma maior riqueza de dados. No que concerne ao domínio artístico, limitamo-nos às artes visuais por considerarmos que as obras dessa área artística são mais palpáveis, permitindo captar várias formas de interpretação da experiência de imigração. Outros critérios que levamos em conta na seleção, são:

- Artistas que são capazes de se exprimir em francês ou inglês, de forma a podermos compreender a descrição das suas experiências e ao mesmo tempo para que as nossas questões sejam compreensíveis para eles.
- Artistas que estivessem dispostos a permitir o acesso às suas obras, de maneira a ter elementos materiais concretos dos relatos dos entrevistados.

Pensamos com Duarte (2004: 214), que um relato minucioso dos procedimentos adotados tanto no uso quanto na análise do material recolhido, ou “a explicitação de regras e pressupostos teórico/metodológicos que norteiam o trabalho com entrevistas”, pode ajudar em boa medida a respeitar os critérios de rigor e confiabilidade desejáveis. A nossa escolha

deveu-se à nossa convicção de que esta técnica de recolha de dados adequa-se ao tipo de investigação que queríamos realizar, visto que as entrevistas são bastante úteis para “mapear práticas, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados, em que os conflitos e contradições não estejam claramente explicitados” (Duarte, 2004:215). No aa-e realizamos 5 entrevistas a artistas: Lina, pintora e encenadora síria; Ahmed, pintor sudanês; Mahmoud pintor, arquitecto, encenador e *designer*, oriundo do Líbano e Síria; Maral, pintora, desenhadora e fotógrafa iraniana; Ahlam, grafiter iemenita. Entrevistamos também o cofundador da associação, Ariel Cypel, cujo contributo foi importante para compreender aspetos relacionados com a gestão e organização do aa-e. As entrevistas tiveram em média a duração de uma hora/meia e decorreram na sua maioria nas instalações da associação.

A utilização da observação participante teve como finalidade complementar as entrevistas, uma vez que os interlocutores podem por vezes ter tendência a reconstruir uma “prática geral”, logo, estereotipada (Alami et al., 2009: 57). A observação possibilita a constatação da diferença entre aquilo que é dito pelos entrevistados e a ação concreta deles no contexto em análise, permitindo também identificar o que é da ordem dos automatismos e da expressão não-verbal, ou seja, tudo o que os entrevistados não exprimem através do discurso, mas que está profundamente interiorizado. Como afirma Iturra (2003: 156): “assim como tudo aquilo que se diz que se faz, e como se faz, não é de fato feito, também tudo aquilo que se faz não é verbalizado – razão pela qual haverá áreas do agir que só se podem conhecer observando o decorrer duma atividade”. Dessa forma, o recurso à observação direta, pretendeu obter a familiarização com o universo artístico e cultural dos artistas, através de um contato íntimo com as atividades desenvolvidas por eles no aa-e, como exposições, performances, assim como a interação entre artistas, e entre os artistas e os responsáveis institucionais. Nesse sentido, procurou-se no quadro da investigação: “a frequência do maior número possível de locais do contexto social em estudo, a presença repetida no maior número possível das atividades de todo o tipo que nele se passam (Costa, 2003: 137).

O “*Atelier des artistes en exil*”, é um espaço propício para efetuar a observação participante, visto que, além de servir de local de trabalho e encontro a vários artistas refugiados, é bastante dinâmico em termos de realização de eventos, havendo várias atividades temáticas que ocorrem quase semanalmente. Tivemos oportunidade de visitar várias exposições de artes visuais produzidas por artistas refugiados, tendo o acesso às suas

criações. Também pudemos participar em duas edições do festival anual do atelier: *Visions D'exil*⁹, que decorre de novembro a dezembro. Pudemos observar o ambiente geral das atividades, como por exemplo, as pessoas presentes, suas interações e a sua reação face às obras.

Os dados que resultaram da observação participante nos permitiram ter uma visão global das práticas artísticas dos artistas refugiados, e também, particularmente elucidar-nos sobre o lugar deles na sociedade de acolhimento. Procuramos explorar a participação informal nos eventos e atividades, de forma a poder ter acesso a informações que não são necessariamente transmitidas no âmbito da relação entre o investigador e o seu interlocutor estabelecida na realização das entrevistas. Isso possibilitou o reforço do papel complementar da observação relativamente às entrevistas, no quadro da análise, facilitando assim o nosso posicionamento numa escala de observação “micro-social” Desjeux (2004), de forma a melhor captar o sentido que os indivíduos estudados dão à sua ação.

Recolhidos os dados, recorreremos à análise de conteúdo com um ponto de vista semântico, em que através de aproximações sucessivas estudamos o sentido das palavras e ideias emitidas. O tratamento dos dados recolhidos consistiu em estudar as ideias dos participantes (análise empírica), as palavras que eles usam (análise lexical) e o significado por eles atribuído (análise do enunciado), (Andreani e Conchon, 2005:8). Categorizamos os dados concentrando-nos nas partes do *corpus* que têm um significado “as ideias-chave”, em vez de dividir o texto na sua integralidade, como na análise sintática. Tendo optado pela utilização da unidade de análise semântica, procuramos compreender as ideias dos entrevistados e observados, fazendo imergir o significado através das regras de oposição e dos contrários. Os temas foram recortados de acordo com as preocupações e objetivos do estudo, sendo estes assimilados às unidades de análise. As ideias destacadas constituem as respostas para as perguntas “quando”, “onde”, “o quê?”, “como” “quem?” e “por quê?” (Andreani & Conchon, 2005:6).

O modelo de codificação por nós usado é o da codificação fechada, em que a grelha de análise foi pré-definida antes da pesquisa: efetuamos a leitura do texto linha por linha com base nas nossas hipóteses ou perguntas de partida. Os dados foram utilizados para testar a validade com um procedimento dedutivo de tradução de dados, em que as categorias são

⁹ www.visionsexil.aa-e.org

validadas seguindo a experiência de estudos científicos e análise da literatura. No respeitante aos dados que resultaram das entrevistas, o guião das entrevistas continha as variáveis diretamente observáveis e manifestas (por exemplo, prós e contras) e variáveis intermediárias e latentes (por exemplo, semelhanças e diferenças, fontes de conflito). As informações recolhidas foram codificadas como variáveis explicativas (Henry & Moscovici, 1968:54).

A aplicação dos pressupostos éticos

A dimensão ética da investigação, é algo que mereceu uma atenção particular da nossa parte, do princípio ao fim da pesquisa. O estudo que realizamos é particularmente suscetível de levantar questões éticas, na medida em que ela visa, pelo menos em parte, uma população sensível: uma parte considerável dos artistas migrantes que abordamos no âmbito da pesquisa, não tem o estatuto oficial de refugiado. Muitos passaram ou estão a passar por situações sensíveis devido ao fato de serem provenientes de países como Somália, Sudão e Síria, que atravessam atualmente um período marcado por tensões políticas, sociais ou conflitos. Os contextos da pesquisa de migração forçada apresentam especificidades que se prendem, entre outros, com os seguintes aspetos: as pessoas que abandonam o seu país de origem de forma forçada, têm direitos e oportunidades legais diferentes daqueles nascidos no país de acolhimento. O direito de permanecer no país de acolhimento pode ser negado com base em dados recolhidos durante a pesquisa. Face a esta situação legal frágil, “o pesquisador deve conhecer muito bem as suas obrigações éticas, com vista a minimizar os riscos” (Kazak, 2018: 3).

Assim, o acesso ao espaço associativo que se tornou objeto da nossa pesquisa, não foi fácil, muito menos imediato. A primeira vez que nos dirigimos às instalações da associação, os responsáveis que nos receberam disseram-nos de antemão que devíamos ser cautelosos se quiséssemos falar com as pessoas, e que aquele lugar é como a “casa de uma família”, portanto com uma função protetora. Foi apenas depois de termos assistido a várias atividades da associação, realizadas fora do local em que se situa a sede, é que progressivamente fomos nos aproximando dos responsáveis e dos artistas. Com o tempo, e com a nossa presença constante nos locais do aa-e, e sobretudo participando efetivamente na realização dos eventos, há um laço que se cria espontaneamente, e com esse laço vem a confiança.

Antes de proceder às entrevistas, estabelecemos um acordo com todos os entrevistados sobre as obrigações e responsabilidades para cada uma das partes. A natureza da pesquisa foi previamente explicada de forma clara, tanto oralmente como por escrito e os entrevistados puderam expressar a sua conveniência, explicando o que eles toleravam ou não. Procuramos garantir a salvaguarda do bem-estar dos participantes e da confidencialidade. Eles foram informados de que são livres de abandonar o estudo a qualquer momento, sem nenhum tipo de repercussão ou penalização. Mais concretamente, criamos um documento a título de contrato denominado “*Consentimento Informado Para Participação em Pesquisa Científica*”¹⁰, de acordo com a Declaração de Helsínquia e a Convenção de Oviedo, no qual são explicitados o título do estudo, o enquadramento institucional com a referência da Instituição académica à qual estamos vinculados. Consta também no documento uma explicação do estudo, nomeadamente do método de pesquisa e recolha de dados utilizado, neste caso, das entrevistas gravadas e o tipo de dados recolhidos.

A *confidencialidade e o anonimato* foram garantidos assegurando que os contatos que foram feitos, ocorreram num ambiente de máxima privacidade. O não registo de dados de identificação foi explícito para os casos em que as pessoas mostraram a sua vontade nesse sentido, sendo que a identificação desses participantes nunca será tornada pública. Incluídos no contrato de consentimento, estão também realçados o carácter voluntário da participação, ausência de prejuízos em caso de não participação, a elucidação das condições da pesquisa, mencionando a não existência de pagamentos para as deslocações ou contrapartidas (Gurzawska & Rok, 2015: 11). Estávamos conscientes de que a investigação não ia beneficiar de forma direta os entrevistados, por isso esse fato foi claramente explicado, sobretudo porque pessoas em situação de migração forçada, podem por vezes querer participar apenas na esperança de receber uma compensação material direta, benefícios legais etc.

Os nomes dos artistas entrevistados e acompanhados constam no texto da dissertação, pois todos os artistas e os dois fundadores do aa-e, nos deram autorização expressa para tal, assim como a permissão de utilizar as imagens das obras que são mencionadas e descritas na nossa

¹⁰ https://www.uc.pt/fcdef/Comissao.../Modelo_de_Consentimento

dissertação. Os inquiridos concordaram com o uso desses elementos, contanto que sejam exclusivamente utilizados no quadro da pesquisa. É importante sublinhar que tanto os artistas inquiridos como os responsáveis da associação, são “figuras públicas”, sendo que todos os artistas afiliados ao aa-e têm um perfil público disponível no *site* da associação, que inclui uma breve apresentação biográfica e descrição do percurso e prática artística de cada um. Quanto aos entrevistados exteriores ao aa-e, à exceção do sociólogo Saiid Bouamama que também é figura pública, e nos autorizou a mencionar o seu nome no estudo, todos os outros nomes de indivíduos entrevistados são fictícios.

O nosso estudo, baseando-se em (Kazak, 2018: 4) seguiu os princípios éticos seguintes: esforçamo-nos no sentido de fazer com que “as relações com todas as pessoas envolvidas na investigação, fossem equitativas, sendo que estávamos conscientes das dinâmicas de poder nelas implicadas. Fizemos os possíveis para prevenir os riscos de abuso de poder; procuramos incluir a maior diversidade de pontos de vista possível, evitando preconceitos baseados na etnia ou nacionalidade, no género, orientação sexual, idade, habilidade, religião, cultura etc.

As limitações do estudo

As limitações mais salientes da pesquisa que efetuamos, prendem-se com o fato de termos abordado sobretudo o papel da arte na integração de “artistas refugiados”, e não dos “refugiados em geral”. A esfera do nosso objeto de estudo é delimitada pela natureza da função e atividades do aa-e. Seria interessante ter uma abordagem mais alargada sobre o papel das práticas artísticas na integração de migrantes e refugiados que não são artistas. Mas, a nossa iniciativa, além de se dever obviamente a uma questão de tempo e recursos, no quadro de uma tese de mestrado, e tratando-se de um estudo qualitativo, revela-se mais pertinente levar a cabo uma pesquisa localizada, exploratória, em que se procede a uma análise em profundidade de um tema e local particulares, a partir de uma perspetiva microsociológica.

1.3- O quadro teórico-analítico

Neste estudo, quisemos evitar um apego excessivo a um plano de investigação pré-estabelecido, tanto em termos teóricos, conceituais ou epistemológicos como metodológicos. A nossa intenção foi a de recorrer a abordagens conceituais e metodológicas múltiplas e alternativas em função da interação que se foi operando no terreno. Partilhamos o ponto de vista de Borsani & Quintero (2014), sobre as exigências dos projetos de mestrado ou doutoramento de ter um formato pré-definido, segundo o qual:

É comum ver estabelecida na seção de metodologia a apresentação do tema a investigar dividido em partes [...]. Devemos antecipar os passos que daremos, o percurso prefixado, a folha de rota desenhada e quais avanços [...] se espera obter. Assim, com antecipação à atividade investigativa, devemos dar conta de qual será o procedimento a se adotar [...] devemos antecipar, quase com exatidão, qual será o roteiro a seguir, o modo de abordagem das variáveis, prever as dificuldades, etc. Sem duvida, esta é uma tarefa *impossível* [grifo nosso], uma vez que, não se está encarando a investigação propriamente dita e sim se fazendo um relato em registro conjectural dos resultados que serão obtidos no futuro, sem tê-los obtido ainda, o que passa a ser um ponto problemático, uma vez que sabendo de antemão, escrupulosa e minuciosamente o que procuramos encontrar, não nos aventuraríamos no trabalho exploratório investigativo [...] que se tornaria inútil uma vez que já contaríamos com a ‘coisa’ conhecida. [tradução nossa].

Borsani & Quintero (2014:151-152)

Essa imposição é a nosso ver contraproducente em termos científicos, pois isso faz com que se perpetue o positivismo, que se revela “totalitário, na medida em que nega o caráter racional a todas as formas de conhecimento que não se pautarem pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas” (Santos, 2010: 10).

Não obstante, tivemos como guia de investigação alguns referenciais teóricos que passamos a expor. Uma das perspectivas teóricas que adotamos como lente de análise é a do interacionismo simbólico, uma vez que na nossa abordagem privilegamos o ponto de vista dos sujeitos, ou as atribuições de sentido que eles dão aos “objetos, acontecimentos e experiências” (Flick, 2005: 18), acrescido do estudo sobre os “pontos de vista subjetivos”. Consideramos que a arte possui múltiplas potencialidades face a esse tipo de aproximação teórico-metodológica, na medida em que ela pode expressar memórias, lembranças,

vivências que podem ser tanto ligadas ao trauma e ao exílio, como às experiências do presente dos migrantes, possibilitando uma leitura sobre o encontro intercultural entre o artista e o país que o acolhe. A arte permite ao artista expressar os mais variados acontecimentos através de símbolos, que podem assumir várias formas: imagem (cinema, fotografia, pintura), ou movimento: (teatro, dança). Gonçalves (2016: 6), diz-nos: “Não existe cultura sem arte e não existe arte sem cultura. Esta é a razão pela qual a arte é um poderoso instrumento para fomentar a compreensão intercultural, a comunicação e apreciação da diversidade”.

Na nossa abordagem, seguimos de perto *o paradigma intercultural* tal como formulado por Pretceille (1999). A formulação dessa autora situa o domínio das relações interculturais na fronteira entre o saber e o agir, apoiando-se numa justaposição estreita das dimensões científicas e sociais, “sem retomar a tradicional e estéril dicotomia teoria/prática”. Pretceille (1999: 53). Nessa linha, reconhecemos os dados interculturais como sendo dados *construídos*. Como alicerces conceptual e epistemológico, ela sublinha a dimensão fenomenológica, referindo o lugar atribuído pelo domínio intercultural ao sujeito singular e ator nas suas interpretações, as suas perceções e à subjetividade. Segundo a autora, o intercultural baseia-se numa filosofia do sujeito, ou mais concretamente numa fenomenologia que constrói o conceito de sujeito livre e responsável, inscrito numa comunidade de semelhantes, rompendo com a interpretação estruturalista e objetivista, uma vez que ele se interessa pela produção da cultura pelo sujeito, às estratégias por ele desenvolvidas, sem porém, afirmar que ele tem sempre consciência disso. Baseando-se na fenomenologia enquanto mediação, e no conhecimento, rompendo simultaneamente com o *culturalismo*, o intercultural limita-se ao estudo do âmbito dos fenómenos culturais, sem estabelecer forçosamente um laço de causalidade entre aquilo que é observado e o próprio observador, como refere Pretceille: “Isso representa uma suspensão ou recusa da explicação, pois do ponto de vista da fenomenologia, o comportamento cultural nada significa *a priori*, sendo necessário desconfiar-se da compreensão imediata e espontânea, atribuindo de forma sistemática à cultura um valor explicativo” (Pretceille, 1999: 57).

Do ponto de vista dos fenomenólogos, a cultura não é uma realidade social em si que podemos apreender de maneira objetiva, mas sim uma experiência vivida cujo sentido deve ser reconstruído. Partimos para o terreno, tendo como dado adquirido a noção acentuada por

essa investigadora de que o Intercultural implica a procura do *núcleo de sentido*, e que por isso o intercultural não é um método, mas substancialmente uma ontologia. “Ontologia não no sentido de uma teoria *à priori*, mas uma ontologia que se constrói durante a observação e da elucidação da relação com o outro” (Pretceille, 1999: 57).

O paradigma supracitado também valoriza a *rede de intersubjetividades e interações*. O conceito de interação é fundamental para definir a cultura e a identidade cultural. Segundo Goffman (1983) a interação é um sistema sobre o qual se funda a cultura. De acordo com Pretceille (1999), todo ato seja de caráter afetivo, relacional, simbólico ou prático, inscreve-se numa rede de interações e intersubjetividades que atravessa o eixo sujeito/indivíduo. Trata-se de uma posição sociológica e filosófica que questiona tanto o objeto como o observador, tanto o *Eu* como o *Tu* e *Eles*. O paradigma intercultural enfatiza as relações entre indivíduos em vez de considerar as culturas como entidades monolíticas. Nessa ótica, “as diferenças culturais são definidas, não como dados objetivos de natureza estática, mas sim como relações dinâmicas entre duas entidades que se atribuem sentido de forma mútua” (Pretceille, 1999: 58). A interculturalidade pode ser encarada como um “modelo que permite uma mais-valia e com a qual se ganha em crescimento e multiplicação de perspectivas, onde há um enriquecimento cultural e social e laços de partilha entre pessoas e grupos” (Bäckström e Pereira, 2012:88).

Inspirados em Quesada (2011), que utilizou a abordagem interacionista para compreender a integração dos refugiados no contexto canadiano, nós pretendemos saber de que maneira o paradigma francês de integração, considerado no nível macrossociológico, influencia as interações entre artistas refugiados e a população francesa, do ponto de vista micro, e qual o papel da arte criada pelos refugiados face à forma francesa de integração sociocultural. Pensamos que a abordagem interacionista é adequada para cumprir esse propósito. Segundo (Quesada, 2011:71), Goffman, assim como Garfinkel desenvolve uma abordagem interacionista dos fenômenos sociais. (...). O interacionismo é uma abordagem que não toma a ação individual como unidade básica da análise social. Uma abordagem interacionista ressoa em termos de ações recíprocas, isto é, ações que ocorrem e determinam-se mutuamente na sequência da sua ocorrência situada, e em termos de indivíduos que são sujeitos apenas na medida em que a sua identidade subjetiva emerge das suas interações com outros indivíduos e o seu ambiente físico e social (Quéré, Castel & Joseph 1969: 49). Contrariamente à abordagem do individualismo metodológico introduzida na sociologia por

Weber, que explica os fatos sociais pelo comportamento individual, pretendemos analisar as interações entre os refugiados e os franceses no quadro de uma estrutura física e social específica, mesmo que em constante evolução. Como Goffman que tende a inverter a perspectiva das suas noções de "estatuto" ou "quadro", nós "consideramos os atores como suportes de estruturas sociais existentes.

A "subjetividade" dos atores é, para nós, um princípio central de análise. É por essa razão que procuramos dar amplamente voz aos inquiridos, o que faz com que o nosso trabalho tenha uma densidade descritiva acentuada, pois a ideia é fazer com que os sujeitos falem ao máximo por eles próprios, e que as suas interpretações nos sirvam de lentes para ler a realidade. Esse posicionamento analítico não visa negar a importância de perspectivas macrossociológicas ou funcionalistas sobre a realidade social, mais focadas nas estruturas. Trata-se simplesmente de uma questão de ângulo de análise, que é coerente com a metodologia qualitativa que adotamos.

Capítulo 2 -Revisão da Literatura

2.1-Migrações internacionais e mobilidades contemporâneas

Do ponto de vista sociológico, Stephen Castles classifica os migrantes de acordo com oito categorias: trabalhadores migrantes temporários, migrantes altamente qualificados e especializados, migrantes em situação irregular (sem documentação ou ilegal), refugiados/migração forçada, membros da família (reunificação familiar), migrantes de retorno (Castles, 2000: 316). Entre essas oito categorias, aquela que vamos abordar em particular é a categoria de migração forçada ou refugiados. No âmbito da nossa pesquisa, utilizamos o termo “refugiados” para designar de uma forma genérica os migrantes que se viram forçados pelas mais variadas circunstâncias a se deslocarem, independentemente do seu estatuto jurídico, que pode ser o de requerente de asilo, pessoa a quem foi atribuída o asilo, ou à qual foi negada esse estatuto.

Se no início do século XX, a Europa figurava como principal local de partida de migrantes que se dirigiam a todos os outros continentes, atualmente são os países do hemisfério sul que constituem a origem da maior parte dos fluxos de migração internacional. O continente asiático tornou-se uma importante região de partida, destacando-se países como a Índia, China, Indonésia, as Filipinas, o Bangladesh e o Sri-Lanka. O continente africano é a segunda região de partida, a seguir à Ásia, sendo que a maior parte dos migrantes africanos vão para a Europa e os Estados Unidos. A mudança mais significativa introduzida pela intensificação da globalização, é a corrosão da soberania e da autonomia do Estado-nação, enfraquecendo o controlo fronteiriço e a capacidade de impor a assimilação. A generalização das novas tecnologias de comunicação e transportes aumentou os fluxos transfronteiriços, que se tornaram multidirecionais. Isso permitiu a emergência das comunidades transnacionais, de “identidades múltiplas e cidadanias compósitas” (Castles, 2000: 44).

As comunidades transnacionais se caracterizam pela manutenção de laços contínuos, de natureza social, política, ideológica, económica e cultural, duradouros, simultaneamente com as sociedades de origem e as de destino. A proliferação de tais comunidades vem alterar a forma como tradicionalmente se encarava a identidade nacional e a cidadania, vistas como restritas aos limites do Estado-nação. Os Estados-nação deixam de ser considerados espaços estáveis, fechados e autónomos, para serem vistos como palco de sociedades multiculturais,

em que os indivíduos neles residentes possuem vínculos com múltiplas regiões do mundo. Castles (2005:75), traça a evolução do tratamento dos fenômenos migratórios pelas ciências sociais, referindo que no período que se seguiu ao fim da Segunda Guerra, os estudiosos sublinhavam a *assimilação* dos imigrantes, tendo mais tarde mudado para *integração*, considerado mais pertinente. Nos anos 80, o *multiculturalismo* foi o conceito dominante. Nos anos 90, devido à reação contra o uso abusivo desse termo, passou-se à ênfase na cidadania e nas relações entre grupos intra-cidade. Atualmente, o termo mais acentuado é *transnacionalismo*. Cada vez mais se afirmam novas formas de migração que não podem ser reduzidas apenas a *push factors* (guerras, pobreza etc.). Essas novas formas migratórias originam espaços desterritorializados, que se demarcam dos contextos nacionais, e se constituem como espaços de circulação que expõem a imbricação existente entre globalização e imigração.

Nesse contexto, emergem novos atores da mobilidade como os *empreendedores migrantes*, que se distinguem por promoverem uma economia subterrânea de alcance global. Essa economia manifesta-se em espaços próprios de transações como superfícies comerciais de grandes cidades e rotas mercantis, e está na origem daquilo que Portes (1999), designou “globalização por baixo”, referindo-se às iniciativas dos migrantes pobres, relacionadas a atividades transnacionais que se situam fora dos âmbitos institucionais, traduzindo assim produções sociais originais através da criação de múltiplas redes. Essas “empresas de migrantes em redes” (Tarrus, 2002) revelam transformações profundas nas condutas sociais. Esses “novos mundos da migração renovam os cosmopolitismos ali onde o Estado, feroz guardião dos sedentarismos cidadãos, não espera: nos territórios que lhe escapam, que ele não sabe gerir”. (Tarrus, 2002: 7). De entre as características desses fluxos migratórios que merecem ser sublinhadas, estão: a íntima conexão entre os percursos dos migrantes com as suas atividades comerciais, sejam elas lícitas ou ilícitas; a articulação de recursos oferecidos pelas antigas migrações instaladas há mais tempo, recursos de mobilidade e capacidade de se deslocar conforme itinerários marcados por lugares conhecidos, pessoas conhecidas, etc.; os migrantes jogam com os diferenciais entre fronteiras, contornam as legislações e praticam idas e vindas entre vários territórios; os seus movimentos caracterizam-se mais pela itinerância e pendularidade – Tarrus (2002) utiliza o termo “nomadismo” – do que por uma intenção de se integrar plenamente nos territórios pelos quais passam; as fileiras desses «novos migrantes» inscrevem-se na conquista de um novo estatuto, o de “empreendedor”.

Withol de Wenden (2013:25), identifica quatro configurações de fluxos migratórios no mundo atual: sul/norte, norte/norte, sul/sul e norte/sul. Ela diz ainda que o regime das fronteiras está intrinsecamente ligado não apenas ao perfil, mas à direção seguidas pelas migrações: “fronteiras abertas no norte e no sul para as migrações norte/sul, mas fechadas no norte e abertas no sul para as migrações sul/norte; abertas do exterior e do interior para as migrações norte/norte, e pouco regulamentadas para as migrações sul/sul”.

2.2 -A evolução do asilo em França

Até o fim da Idade Média, a noção de asilo foi essencialmente de carácter religioso. É a partir do século XVI que a proteção das pessoas no exílio começa a ser um direito efetivo, concomitantemente ao surgimento do Estado moderno no continente europeu. Com a Revolução Francesa, assiste-se ao triunfo de uma conceção laica e política do direito ao asilo. Sendo contemporâneo do combate pelos direitos humanos e da emergência dos Estados-nação na Europa, o direito de asilo viu-se no meio da confrontação de duas interpretações jurídicas: uma que privilegia a defesa dos interesses do “ser humano” ou do indivíduo, e outra que dá prioridade aos interesses do Estado (Noiriel, 1999: 69).

A França entre o século XIX e XX foi simultaneamente um país de imigração, um país de acolhimento para muitos refugiados políticos, mas também um país gerador de exilados (Grosso, 2003:1). No século XIX, os vários regimes autoritários que se sucederam, de Napoleão I a Napoleão III, se destacam por terem abandonado os ideais revolucionários respeitantes ao direito de asilo, sendo que muitos franceses se viram eles mesmos na necessidade de se refugiarem no estrangeiro em decorrência das perseguições desses regimes. Sob a “Restauração”, o governo francês não poupou esforços no sentido de pressionar os cantões suíços para impedi-los de acolher os refugiados. Dezenas de milhares de militantes republicanos tiveram que fugir de França, na sequência do golpe de Estado de Napoleão e da repressão da Comuna. Com o advento da terceira República, houve um endurecimento legislativo concernente a extradição nos últimos decénios do século, como tentativa de reprimir os atentados anarquistas, então bastante em voga.

A rutura com essa lógica de repressão às pessoas exiladas ocorre com o regime que ficou conhecido como a “Monarquia de Julho”. Nos anos 1830, são acolhidos em França, muitos militantes políticos oriundos de outros países da Europa. Esse acolhimento foi feito mais em nome da caridade cristã do que por respeito aos direitos humanos. Durante todo o período da Monarquia de de Julho (1830/1848), o asilo não constava de nenhuma legislação específica, dependendo o destino dos refugiados simplesmente da vontade do Rei (Noiriel:1999:70). Porém, a falta de legislação, também implicava que o Estado não podia opor-se à entrada de estrangeiros no território, nem de impedir o seu acesso a determinados setores de atividade. Disso resultou a facilidade com que muitos refugiados, nomeadamente os polacos, puderam integrar-se na sociedade francesa, acedendo a postos de trabalho na

função pública, tornando-se eleitores e elegíveis para cargos políticos, mesmo sem serem cidadãos franceses (Sekwoski, 2015).

Com o triunfo da democracia parlamentar e as conquistas sociais a partir das últimas décadas do século XIX, os cidadãos começam a ter acesso a uma série de novos direitos, os quais o Estado deve respeitar. A questão da nacionalidade, que até então não tinha merecido grande atenção, passou a ser uma questão central em termos políticos e sociais. Os estrangeiros deixaram de poder entrar no território francês sem uma autorização formal, muito menos poder exercer uma atividade profissional. Domínios fundamentais do mercado de trabalho, como as profissões liberais e a função pública, passaram a ser inacessíveis aos estrangeiros. A primeira lei da nacionalidade francesa é votada em 1889, fixando uma separação estrita entre nacionais e não-nacionais, e marcando o nascimento da “era do bilhete de identidade”. O direito do asilo é fortemente abalado por essa tendência da nacionalização da sociedade. Se antes, as perseguições visavam os militantes revolucionários, a influência ideológica do nacionalismo emergente, tornou possível a perseguição de populações inteiras por não estarem conformes ou adaptadas às novas normas nacionais. Como consequência, milhões de pessoas foram empurradas para o exílio. Os indivíduos passaram a estar dependentes do passaporte emitido pelo Estado do país de origem, que é o elemento burocrático que prova a sua nacionalidade ou o vínculo jurídico com esse Estado.

Se antes, figuras como embaixadores, podiam conceder o passaporte a cidadãos necessitando de refúgio em França, depois da Primeira Guerra, apenas o Estado é habilitado para emitir passaportes aos seus próprios cidadãos. Por conseguinte, se esses cidadãos são perseguidos por esse mesmo Estado, eles ficam automaticamente impossibilitados de terem documentos de identificação. Ao mesmo tempo, os países recetores passaram a exigir passaporte para poderem aceitar a entrada de estrangeiros. Como resultado dessa contradição paralisante, milhões de refugiados russos, armênios e gregos foram obrigados a vagar no exílio à procura de países dispostos a recebê-los. Foi esta situação que conduziu o Conselho da “Liga das Nações”, por iniciativa do então Presidente do Comitê Internacional da Cruz vermelha, Sr. Gustave Ador, a designar um “Alto Comissariado para os Refugiados Russos” (Watanabe, 2017:6). No dia 1 de novembro de 1921, assumiu o posto de Alto-comissário para os Refugiados Russos, o cientista e estadista norueguês Dr. Nansen, o qual deu nome ao primeiro documento de identificação dos refugiados russos, que foi designado de

“Passaporte Nansen”. Esse documento excepcional veio a permitir a muitos refugiados estabelecerem-se em países de acolhimento (Watanabe, 2017:7).

Depois dos horrores da Segunda Grande Guerra a que a Europa assistiu, houve uma consciencialização da opinião pública internacional para a questão dos refugiados enquanto problema estrutural, pois, durante muito tempo ela tinha encarado a situação dos refugiados simplesmente como um problema conjuntural. Consequentemente, o direito ao asilo é referido na Declaração Universal dos Direitos Humanos, no artigo 14, que afirma que toda a pessoa humana tem direito de procurar e de beneficiar de asilo noutros países. Na sequência disso, em 1951, foi elaborada a primeira definição internacionalmente aceite do refugiado, através da Convenção de Genebra, até hoje em vigor (Barichello & Araújo, 2014:10). A partir do estabelecimento dessa Convenção, passa-se a considerar refugiado toda a pessoa perseguida ou ameaçada de perseguição, em razão das suas opiniões políticas, das suas origens étnicas, religiosas ou por causa da sua nacionalidade.

A Convenção de Genebra não põe em causa o princípio da soberania dos Estados, deixando a estes a possibilidade de interpretar num sentido subjetivo o texto de base. Até os anos 70, a França considerou que o texto da Convenção se aplicava apenas aos refugiados europeus, e por acontecimentos anteriores a 1951. É apenas em 1967, e com a assinatura do Protocolo de Nova Iorque em 1971, que essas restrições espaciais e temporais são suprimidas (Milliat, 2002).

É importante também realçar que a Convenção de Genebra deixou ao critério dos Estados-nação, a definição dos procedimentos que visam decidir caso a caso entre os requerentes de asilo, quais são “os verdadeiros refugiados”. Em França, o organismo responsável por aplicar essa distinção é o OFPRA (*Office français de protection de réfugiés et apatrides*), criado em 1952. Com a codificação jurídica do direito de asilo a nível internacional, toda a pessoa no exílio, para beneficiar de proteção, deve ser capaz de provar que realmente ela é perseguida.

A análise da evolução da jurisprudência da Comissão de recursos, demonstra que os poderes públicos foram compreensivos no exame dos elementos de provas de perseguição nos períodos em que a França precisava de trabalhadores imigrantes. Por exemplo, eram aceites fotocópias de documentos de identidade, cartas de familiares e recortes de artigos de jornais. A partir do meio dos anos 70, os limites dessa generosidade são postos a nu pela crise económica, e as portas foram fechadas, aumentando de tal forma o nível de exigência, que a obtenção do asilo se tornou até hoje bastante difícil. Os cidadãos começaram a exigir

que os representantes políticos fechassem as fronteiras nacionais (Giraud, 2018:54), e atualmente esse fechamento é justificado em nome dos valores democráticos. A maior parte dos requerimentos de asilo é rejeitada tendo o “respeito do direito” como justificação. Os candidatos cujos pedidos são negados, são considerados falsos refugiados por não terem fornecido provas convincentes da sua perseguição. Se depois da “crise” de 2015, a percentagem de aceitação dos pedidos de asilo em França passou para 30 %, aproximadamente, ela oscilou de 1997 a 2017 entre os 15 e 10% (Agier & Madeira, 2017: 22). A percentagem de rejeições em França continua muito mais elevada que em outros países da Europa, sendo de constatar que o asilo tem perdido, com o passar dos anos, o seu lugar no conjunto do dispositivo migratório francês. Esse fenómeno não é exclusivo da França, se tivermos em conta medidas recentes tomadas à escala europeia que põem em causa esse direito, como o acordo de 2016 entre a União Europeia e a Turquia (Clochard, 2016:101).

O contexto político e administrativo atual em França, é marcado por uma generalização de uma lógica de “suspeição” e de “desconfiança” em relação a todo pedido de asilo. A mentira ou a certeza omnipresentes de que todo o requerente de asilo é um mentiroso potencial, permite aos países recetores, rejeitar e escoar numerosos refugiados sem terem problemas de consciência, e guardar dessa forma um poder discricionário sobre as suas fronteiras, salvaguardando ao mesmo tempo os acordos internacionais que regulam o asilo e a proteção dos refugiados (Agier & Madeira, 2017:14). Estudos efetuados no Canadá (Rousseau & Foxen, 2006), demonstram que muitas vezes a audiência dos requerentes de asilo é construída como uma armadilha, visando provar que o refugiado está a mentir, quando provar a mentira é impossível, e os juízes sabem disso, uma vez que eles não podem aceder a uma “verdade objetiva”. Conclui-se que o reconhecimento ou a rejeição do estatuto de refugiado, relevam em grande medida da subjetividade, implícita numa “convicção forte” de autenticidade ou de não-autenticidade do discurso dos requerentes de asilo (Agier & Madeira, 2017:14).

É constatável uma certa contradição na forma como a execução de um direito que pretende ser universal, como é o caso do direito de asilo, tenha que passar por procedimentos de verificação individualizados, que necessitam de verdades inverificáveis, como traços ou testemunhos suscetíveis de servir de justificação à aplicação do direito universal dos indivíduos (Agier & Madeira, 2017:10). Ora a história do direito de asilo mostra que na

grande parte dos casos, é impossível encontrar provas de perseguição que possam satisfazer plenamente os organismos decisores. É nesse sentido, que Noiriel (1999) afirma:

Sem negar que uma parte dos requerentes de asilo possa utilizar esse meio para contornar as leis sobre a imigração, pode-se estimar que, ao justificar a severidade das novas políticas públicas dirigidas aos exilados, baseando-se exclusivamente no argumento dos “falsos refugiados”, os estados democráticos acentuam a dimensão administrativa do problema, ocultando o seu caráter político.

(Noiriel, 1999:73).

Por seu lado, Akoka (2017), que levou a cabo um estudo dos arquivos do *OFPRA (Office français des réfugiés et apatrides)* demonstra o caráter iminentemente político da atribuição do estatuto oficial de refugiado por esse organismo estatal, utilizando dois pesos e duas medidas. Ela refere os grupos de excluídos do estatuto de refugiado, mais emblemáticos em França, como sendo os portugueses, os italianos, os espanhóis e os judeus da Alemanha, que fugiram dos regimes fascistas e nazi por serem ativamente perseguidos, e alguns dos quais enfrentaram mesmo a perda da sua nacionalidade (os italianos). A ausência de estatuto para os espanhóis, italianos e portugueses deve-se a que o antifascismo não era na altura um tema corrente em França. Apenas com a ascensão do nazismo é que o fascismo começa a ser percecionado como um perigo internacional (Akoka, 2017:52/53). Entre os anos 1950 e 70, em França, bastava ser polaco, russo, húngaro, ou arménio, ou na década de 80, ser de nacionalidade cambojana ou vietnamita, ou seja, fugir de um regime comunista, para ter quase de forma automática o estatuto de refugiado. Os arquivos do organismo francês da proteção dos refugiados, revelam que os indivíduos provenientes desses países obtinham o estatuto mesmo sem serem perseguidos, sem serem dissidentes, e mesmo que declarassem expressamente terem vindo para trabalhar. No contexto de uma forte concorrência ideológica que caracterizou a Guerra Fria, todos os meios possíveis eram legítimos do ponto de vista dos franceses e outros europeus, para desacreditar os diferentes regimes comunistas de então. Os chamados *boat people*, pessoas oriundas da Ex Indochina viam ser-lhes atribuído o estatuto de refugiado em França, sem sequer serem interrogados pelo OFPRA, não obstante o fato de serem o grupo mais numeroso (150 000 entre 1979 e 1986, número de chegadas até agora inédito em França). A taxa de atribuição de asilo a esse grupo, oscilava entre 97 e 99% (Akoka, 2017:57). De forma inversa, os indivíduos provenientes do Zaire tinham que provar que eram individualmente perseguidos, sendo que qualquer fraude por eles cometida era imediatamente mediatizada, enquanto as fraudes dos indochineses eram camufladas. Os zairenses são qualificados de “requerentes de asilo”, independentemente do seu estatuto real,

enquanto os indochineses eram chamados “refugiados”, mesmo sem terem o reconhecimento formal do estatuto (Akoka, 2017:61).

Na atualidade, o “problema comunista” foi substituído pelo “problema islâmico” enquanto alicerce da atribuição do asilo. Os sinais dessa substituição podem ser observados no alargamento do estatuto de refugiado a novas categorias de pessoas, como as vítimas de violência devido à sua orientação sexual e gênero. Sabe-se que essas violências tais como o casamento forçado, mutilação genital feminina ou a perseguição aos homossexuais, constituem práticas que são associadas ao islão radical. Portanto, a questão que se coloca é a seguinte: qual é a razão para alargar o alcance do estatuto de refugiado a essas categorias de pessoas, precisamente no momento atual marcado por muitas restrições à imigração? Uma resposta lógica, seria a de que o personagem do islamita que pratica a excisão às crianças, persegue os homossexuais e maltrata as mulheres, ocupa nos dias de hoje o lugar da figura do comunista, que representava perigo para a democracia e liberdade ocidentais, e constituía causa de pânico moral. Como demonstram as investigações de Bhabha (1996), nos anos 80, as mulheres que não se submetiam às regras religiosas vigentes nos seus países, viam os seus pedidos de asilo recusados, com a justificação de que não se devia interferir nas tradições e costumes típicos de um país. A mudança atual de posicionamento por parte dos países europeus, deve-se segundo Bhabha, à larga aceitação das teses sobre o “choque de civilizações” (Bhabha, 1996; Agier & Madeira 2017:64/65).

Um segundo sinal da substituição do “perigo comunista” pelo “perigo islâmico”, que pode ser apontado, é a escala hierárquica de legitimidade da atribuição de asilo, que foi estabelecida recentemente pelos países europeus, a qual coloca os deslocados sírios como sendo prioritários em relação a afegãos, iraquianos, congolese, eritreus e sudaneses, que fogem de países e de situações de grave conflito, havendo milhares de mortos entre os deslocados (Clochard, 2016:99). De entre as explicações dessa diferença de tratamento, está o fato de que os sírios fogem de um regime com o qual os europeus romperam todo o laço diplomático, enquanto os deslocados da Eritreia, Iraque, etc., fogem de países com regimes autoritários, mas não islamitas, embora muçulmanos, aliados dos países ocidentais. Por exemplo: a União Europeia levou a cabo negociações ativas com a Eritreia e o Sudão, com o objetivo de fazer com que esses países impeçam os seus cidadãos de se dirigirem à Europa (Akoka, 2017:66).

Em setembro de 2018, com a decisão n.º 2018-770¹¹, o Conselho Constitucional pronunciou-se sobre a lei de “imigração controlada, um direito efetivo de asilo e uma integração bem-sucedida”. A adoção desse projeto-lei, provocou uma viva contestação de vários meses, da parte dos movimentos associativos que trabalham com os imigrantes, tendo conduzido, inclusive, os funcionários da CNDA (*Cour National du Droit D’asile*), a uma greve que durou várias semanas¹².

O projeto de lei foi interpretado pelas associações como traduzindo um ataque real aos direitos dos estrangeiros, às garantias e direitos fundamentais¹³. Entre as medidas previstas por essa lei, que se revelaram mais contestadas, estão: a reforma dos procedimentos de asilo considerando que os requerentes de asilo estão plenamente informados e podem ter facilmente acesso a direitos, e ignorando que eles precisam de acompanhamento, de um teto, tempo para terem confiança suficiente para serem capazes de explicar de forma coerente a sua situação, após um longo período de exílio, muitas vezes exaustivo;¹⁴ Se, ao chegarem ao território, os migrantes ficarem mais de 90 dias (60 dias na Guiana Francesa) sem efetuar o pedido de asilo, as pessoas verão a sua situação examinada em “processo acelerado”, sem direito a alojamento ou qualquer subsídio; endurecimento das expulsões do espaço Schengen de um para cinco anos; banalização do uso da videoconferência para as audiências dos requerentes de asilo, com a supressão da necessidade de haver consentimento da pessoa, como previa a lei anterior, e contrariando as recomendações do “Controlador Geral de estabelecimentos de privação de liberdade”; devido à suspeita generalizada que recai sobre os menores estrangeiros isolados, a lei cria um arquivo biométrico real de crianças. Esse arquivo vai contra o direito à proteção estipulado pela Convenção Internacional os direitos da criança.¹⁵ O projeto de lei prevê, sob o pretexto de melhor lutar contra a entrada e estadia irregular de estrangeiros em França e assegurar a proteção das crianças, recolher e memorizar as impressões digitais e fotos de menores estrangeiros isolados, os quais são sistematicamente suspeitos de mentir sobre a sua idade. Estes dados serão guardados durante o tempo de acolhimento dos jovens¹⁶.

¹¹ https://www.senat.fr/espace_presse/actualites/201805/immigration_droit_dasile_et_integration.html

¹² <https://www.dalloz-actualite.fr/flash/cnda-avocats-reconduisent-greve-des-videoaudiences#.XPvmexYzbiU>

¹³ <https://www.lacimade.org/decryptage-projet-de-loi-asile-immigration/>

¹⁴ <https://www.lacimade.org/decryptage-projet-de-loi-asile-immigration/>

¹⁵ <http://www.anafe.org/spip.php?mot3>

¹⁶ <https://www.lacimade.org/decryptage-projet-de-loi-asile-immigration/>

O que inferimos da análise da evolução do asilo em França, é que embora se trate de um país historicamente marcado pela imigração, sobretudo a partir do século XIX, existe uma tendência restritiva predominante no que concerne ao asilo, sobretudo a partir do momento em que este passou a ser juridicamente codificado. A França, até a década de 70, aplicou os preceitos da Convenção de Genebra apenas aos refugiados europeus, e por acontecimentos anteriores a 1951, tendo eliminado essas restrições somente depois da assinatura do Protocolo de Nova Iorque em 1971. Acresce que, constatamos um caráter “utilitarista” na atribuição de asilo, visto que a análise documental da jurisprudência relativa à atribuição de asilo, revela que nos períodos em que a França precisava de trabalhadores imigrantes, os organismos públicos foram permissivos no exame dos elementos de provas de perseguição. Com a crise económica do meio dos anos 70, é posto um termo à condescendência em relação aos requerentes de asilo, tornando a obtenção de asilo pouco acessível até os dias de hoje. Se acrescentarmos a isso a lógica de “desconfiança” e “suspeição” em torno dos pedidos de asilo (Agier & Madeira, 2017), e o caráter “político” da atribuição do estatuto de refugiado pelo *OFPRA* (Akoka, 2017:52/53), o quadro que surge é o de uma conceção estatal de asilo que segue uma lógica dissuasiva, a qual se não apresenta oficialmente a imigração como sendo um problema, também não é neutra.

2.3 - A arte dos refugiados

As atividades artísticas e as migrações sempre tiveram uma ligação particular ao longo da história da humanidade, sendo que o tema do exílio tem estado constantemente presente em várias formas de prática artística como música, pintura, escultura e literatura. Muitos dos artistas mais conceituados que o mundo conheceu, foram pessoas que se viram forçadas a abandonar o país em que nasceram, por terem sido perseguidas nas várias dimensões da sua vida: profissional, familiar, ou devido a crises políticas, sociais ou catástrofes naturais (UNHR, 2011:25).

Ao contrário das pessoas que exercem outras profissões, como os agricultores e certos operários, por exemplo, cujo trabalho depende de uma localização geográfica específica, os artistas têm a vantagem de poderem exercer a sua profissão mesmo estando no exílio, não obstante todos os obstáculos que a sua deslocação e adaptação implicam. São conhecidos os casos de vários artistas que escolheram a América do Norte para prosseguirem as suas carreiras, durante o período em que os judeus eram alvo de perseguição nazi na Europa. Por exemplo, os realizadores alemães: F. W. Murnau, Fritz Lang, Ernst Lubitsch e Billy Wilder (Horowitz, 2008). Outros exemplos, são os músicos afegãos refugiados nos anos 80, que conseguiam de forma eficaz seguir a carreira artística no Paquistão, devido às particularidades estilísticas do seu estilo musical Pashtun e, também devido à proximidade linguística e musical relativamente aos seus vizinhos paquistaneses. Isto apesar das várias proibições concernentes à música, impostas por líderes religiosos em campos de refugiados afegãos (UNHCR, 2011:25). De referir também, os muitos músicos congolezes que se viram obrigados a fugir das convulsões políticas e sociais, nos anos 70 e início dos 80, tendo conseguido realizar-se em termos profissionais em Dar es Salaam, na Tanzânia, e em várias outras cidades de outros países (UNHCR, 2011:25).

Esses artistas no exílio podem tanto ser profissionais bem treinados nas suas áreas respetivas, que já trabalhavam nos seus países de origem antes de serem forçados a fugir, como alguns que se descobrem artistas no contexto do exílio. A distinção não é tão fácil para outros, que podem ter-se envolvido de forma prolongada com as atividades artísticas já no país de origem, mas que apenas as circunstâncias da migração puderam fazer com que eles dessem o passo decisivo de transformação daquilo que não era mais do que um simples passatempo, numa profissão reconhecida. Existem também artistas, que embora estejam

envolvidos com as atividades artísticas no exílio com um nível profissional, não têm a expectativa de viverem financeiramente da sua arte.

Vivemos num momento histórico fortemente marcado pelo movimento massivo de pessoas, bens e serviços à escala global. É cada vez mais frequente, as pessoas cruzarem fronteiras e transformarem as suas experiências num poderoso legado de resistência e conhecimento. O descer e subir de barreiras, alfândegas e muros, generalizou-se à escala do planeta. A atual complexificação das modalidades de migração deve-se ao transnacionalismo migratório caracterizado por iniciativas migrantes marcadas por existências e identidades multi-situadas, mentalidades e imaginários pluricontextualizados (Martiniello, Puig & Suzanne G., 2009: 7). Os tempos e espaços de trabalho artístico são cada vez mais moldados pela mobilidade dos atores.

Muitos artistas conseguem transformar os seus traumas de migração forçada ou voluntária, num renovar do pensamento e da reflexão sobre a sociedade e o mundo contemporâneos. Um exemplo disso é dado em Lamotte (2014). A autora relata a história de *Héctor*, um artista cubano refugiado no Canadá, que já antes da sua partida de Cuba, utilizava nas suas obras o peixe e a bicicleta como elementos simbólicos. Ele diz utilizar o peixe como símbolo porque o peixe não faz barulho, não fala, e “segue a corrente”. Ligando esses fatos à situação no seu país de origem, ele afirma que o povo cubano devia agir como os peixes de forma a escapar à opressão. Quanto à bicicleta, *Héctor* diz usá-la por ela representar movimento, energia, coragem e motivação, fatores que ajudam os migrantes a deixar Cuba em direção a destinos desconhecidos. Depois de ter chegado ao Canadá, o artista passou a utilizar as representações do peixe e da bicicleta não para se referir às suas vivências em Cuba, mas sim para retratar a sua experiência na nova sociedade. Assim, “o símbolo da bicicleta torna-se símbolo de liberdade, tanto de um ponto de vista de deslocação como de liberdade de escolha e expressão, o que corresponde segundo o artista, mais à realidade *montréalense* do que à realidade cubana” (Lamotte, 2014: 58).

Impõe-se assim, abordar a aproximação das artes às novas realidades e subjetividades das novas e variadas fronteiras. Os imigrantes e os refugiados, através da sua mobilidade criam identidades híbridas e culturas mestiças ou sincréticas, que tanto em termos simbólicos como materiais, tomam emprestados elementos de diversas proveniências culturais, implicando também um processo de tradução.

Os artistas têm rejeitado cada vez mais os rótulos e produções de exposições com temas exclusivamente nacionais, em detrimento de propostas artísticas com perspectivas “transnacionais”, nas quais confluem pessoas com múltiplas origens culturais e étnicas. Referindo-se às práticas artísticas transnacionais de músicos originários da Argélia, Suzanne (2009), sublinha que não obstante o fato de o âmbito nacional ainda ser importante para a prática das atividades artísticas e culturais, “a organização social específica aos mundos da arte, tende a se transnacionalizar através dos laços sociais e profissionais, que os atores desses mundos tecem e mantêm cada dia um pouco mais para além das fronteiras nacionais” (Suzanne, 2009: 30). Por seu lado, Alviso (2016: 32), fala de “múltiplas disposições para o cosmopolitismo” que ele constata nas práticas de artistas visuais yemenitas, os quais demonstram uma marcada abertura à internacionalização, embora não estejam incluídos nas principais redes internacionais dominantes, nas quais circula a arte contemporânea.

O trabalho cultural e artístico com vista a integração de refugiados, tem sido documentado ao longo de muitos séculos, sendo demonstrado por inúmeros exemplos emblemáticos de registos históricos, artefactos e narrativas. Desde o advento da escrita, que o registo histórico e arqueológico enumera representações artísticas ou simbólicas de pessoas que se encontram numa situação de dependência de estrangeiros, longe da terra natal, particularmente em tempos de guerra (Phipps, 2017:5).

Tais artefactos e representações artísticas ou simbólicas de refugiados em tempo de guerra, revelam muito sobre as preocupações da época em que as interpretações foram feitas. Algumas das primeiras representações escritas de refugiados ocorrem nos textos do Antigo Egito, Grécia Antiga e Roma, e nos textos bíblicos. Por exemplo, o mito que funda a cidade de Roma descreve uma cidade fundada na sequência de refúgio e, assim, é um dos primeiros registos de trabalho cultural com refugiados. Isto encontra um paralelo no mundo antigo com a declaração legal de Cidades de Refúgio no Torah para o fornecimento de asilo. O Pentateuco também fornece um dos textos fundadores representando o exílio do povo de Israel e grande parte do Antigo Testamento contém narrativas de gerações sucessivas de comunidades no exílio nos impérios assírio e babilónico (Phipps, 2017:9).

O asilo é uma instituição bastante antiga. Já na antiguidade clássica egípcia, grega, romana, anglo-saxónica e nas civilizações islâmicas, a prática do asilo tinha regras de aplicação bem definidas. A concessão do asilo nesses tempos era fortemente marcada por um cunho religioso. A proteção das vítimas das mais variadas formas de perseguição, tinha

como base o temor e o respeito às divindades e aos templos, servindo os locais sagrados de lugares de abrigo. (Barreto, 2006:1).

O registo bíblico pode ser considerado uma das formas iniciais de narrativa que descrevem o trabalho cultural com representações de refugiados. É um exemplo de como sob condições materiais estáveis as histórias orais podem ser escritas e a elas dadas uma forma estética. Isso ocorreu, de acordo com a erudição bíblica, não tanto nos tempos do exílio, mas sob condições de prosperidade que permitem mais do que a vida nua e, portanto, também o tempo para a anotação das histórias do exílio como se tinham sido sucedidas. Da mesma forma o registo bíblico contém exemplos do que se tornaram estereótipos fundadores do exílio, que se repetem através de narrativas escritas e constituem fontes fundamentais para considerações de exílio e trabalho cultural no exílio e do exílio pelos refugiados. Essas narrativas épicas de guerra, conflito e a situação daqueles que sofrem recorrem a textos escritos em contextos de prática religiosa.

A história da religião islâmica também apresenta semelhanças com a história do povo de Israel na narrativa bíblica, enquanto história de um movimento de refugiados. São as mesmas condições materiais que estão em jogo na situação contemporânea, com os refugiados a representarem as suas próprias experiências apenas quando chegam a uma situação de segurança e facilidade materiais. As representações contemporâneas que atingem proeminência e formam o registo histórico contemporâneo, são realizados em nome dos refugiados, e por atores poderosos e organizações, normalmente não pelos próprios refugiados. Como tal, a agência dos refugiados é severamente diminuída no trabalho cultural nos meios dominantes.

Entre as formas de representação contemporâneas acerca dos refugiados, encontram-se aquelas feitas pelas ciências sociais. Cabot (2013) baseando-se nas suas pesquisas etnográficas realizadas entre 2005 e 2013, desenvolve uma perspectiva pertinente sobre a representação e agência dos refugiados, descrevendo as lógicas etnográficas associadas a projetos europeus de advocacia que concernem os refugiados na Grécia. Ela explora na sua análise, o uso de metáforas trágicas por organizações não-governamentais, e argumenta que também os etnógrafos empregam táticas similares de maneira a criar espaço para as vozes marginalizadas dos refugiados. A autora sublinha que as práticas de representação da etnografia e advocacia são assombradas por vários “fantasmas”, e defende uma “humilhação” do etnógrafo, uma consideração cuidadosa do “poder de não saber” no

trabalho etnográfico, e o reconhecimento das sobreposições entre conhecimento etnográfico e as formações de poder dominantes. O exemplo dado pela autora, é o de um senhor refugiado sudanês, com idade avançada, que ela teve a oportunidade de entrevistar no âmbito das suas investigações. Depois de ter entrevistado esse senhor, um dia, de visita a Grécia, por acaso, ela viu um panfleto do ACNUR, no qual apareciam caras com sombras fantasmagóricas, descrevendo as dificuldades enfrentadas pelos requerentes de asilo e refugiados na Grécia, sendo uma das caras a do tal senhor. Na versão feita para ser transmitida na televisão, a narração refere-se aos refugiados como sendo "fantasmas", fazendo alusão às circunstâncias trágicas que eles enfrentam (Cabot,2013:19).

Ao ter visto pela primeira vez o panfleto do ACNUR, a autora diz ter ficado surpreendida com o contraste entre o rosto "fantasmagórico" do senhor e a pessoa ativa, articulada, confiante nas suas capacidades e direitos, que conheceu aquando da sua entrevista. Esse senhor, nas conversas que manteve com a autora, tinha demonstrado orgulho na forma como ele capitalizava a sua história pessoal, o seu nível de escolaridade, o seu bom nível de inglês e imagem, para ter acesso ao que ele precisava: assistência médica, financeira e o estatuto legal de refugiado. Acresce que ele tem um carácter de “rebelde”, pouco inclinado a obedecer a certas regras, o que por vezes provocava conflitos com os representantes das ONG’s. Todavia, por ser idoso, negro e barbudo, a aparência desse senhor serviu perfeitamente ao quadro que os funcionários do ACNUR pretendiam descrever com o panfleto publicitário. Assim, a fala dos refugiados, é “circunscrita, encenada, e talvez em última instância silenciada” (Cabot, 2013: 20).

O trabalho cultural com os refugiados, realizado pelos fotógrafos críticos contemporâneos, tem sido um dos meios através dos quais essas representações dominantes e estereotipadas estão a ser desafiadas e rompidas (Lenette, 2016). Por exemplo, representações dominantes incluem longas filas de espera de pessoas nas fronteiras ou em cercados; imagens de tendas; imagens de militares ou policiais ou logotipos de agências humanitárias; uso de linguagem desumanizadora, exemplo: hordas, enxames, inundações, inundações.

Nos últimos anos, cada vez mais pesquisas tentam (Harrel-Bond, 2002; [Kreuzkamp & Acli, 2015), desconstruir o estereótipo bastante arraigado do refugiado enquanto “vítima-humanitária”, sugerindo que o trabalho cultural com os refugiados também pode envolver e incluir a “resistência” e a “agência”.

Além do papel importante do registo escrito na história do trabalho cultural com refugiados, a história oral e o conhecimento histórico de populações indígenas são repositórios importantes para o trabalho cultural com refugiados e para as muitas histórias de exílio, deslocação que se encontram nas várias áreas artísticas, como dança, música, artes cênicas (Phipps, 2017:10).

Ao longo da história, não raras vezes, as experiências dos refugiados encontram-se associadas a certos tipos de clichês visuais parciais, narrativas redutoras e que podem ser postas em causa. Esses clichês e ideias feitas, muitas vezes são criados e divulgados, inspirando-se na experiência dos refugiados por grupos que possuem os seus próprios interesses e perspetivas. A análise histórica desse fenómeno, na sua dimensão temporal, mostra que o trabalho cultural com refugiados é em grande parte realizado por não-refugiados. É apenas com o passar do tempo que os refugiados acabam por ter acesso aos meios culturais das classes dominantes, permitindo assim a expressão e visibilidade das suas próprias memórias, histórias, podendo sublinhar o seu próprio ponto de vista.

Um exemplo pertinente de crítica das abordagens securitárias sobre o trabalho cultural com os refugiados, é a organização australiana *Refugee Survivors & Ex Detainees* (RISE)¹⁷, cujo posicionamento é ilustrado pela seguinte frase: "*nada sobre nós sem nós é para nós*", do ponto de vista dos migrantes e refugiados. Trata-se de uma organização australiana baseada na advocacia em prol dos Refugiados, que tem procurado desenvolver uma abordagem ética inovadora do trabalho de integração cultural com refugiados.

Essa organização visa na sua prática, efetivar a desconstrução de discursos e narrativas dominantes sobre os refugiados e os requerentes de asilo, que os apresentam como vítimas passivas, desprovidas de qualquer agência. Os refugiados com os quais a RISE trabalha são designados *membros*, não *clientes*¹⁸, uma vez que a organização é inteiramente gerida por refugiados, requerentes de asilo e ex-detidos. O objetivo das suas ações, é proporcionar às comunidades de refugiados e requerentes de asilo, a participação ativa na sociedade, de forma a influenciar políticas públicas a eles dirigidas (Phipps, 2017:11).

A neutralidade da arte é recusada pela RISE. A organização reconhece que as comunidades de refugiados têm sido alvo de forte politização. Essa organização incita todos os envolvidos nas práticas artísticas protagonizadas por migrantes ou em seu nome, a analisar e pôr em

¹⁷ <http://riserefugee.org/>

¹⁸ <http://riserefugee.org/who-we-are/>

causa os seus próprios privilégios, motivações, estereótipos e preconceitos. As comunidades de refugiados são constituídas por indivíduos com as suas próprias intenções, motivações, capacidades e experiências.

É importante não apresentar os migrantes e refugiados como representando um grupo homogêneo. Tendo em conta essa dimensão, procuramos neste estudo, no âmbito do *Atelier*, ter um foco particular nos perfis de artistas refugiados que usam a sua arte como forma de engajamento político explícito. Se a prática artística por si só, é algo que favorece o agenciamento dos migrantes e refugiados no país de acolhimento, os/as artistas cujas obras e ações são claramente marcadas pelo ativismo político, tendem a destacar-se ainda mais nesse aspeto.

2.4-A componente terapêutica da Arte

O processo de adaptação dos migrantes no país de acolhimento é travessado por múltiplas dificuldades. De todas as transições experimentadas na vida, mudar de país é marcado por desafios e significado específicos. O indivíduo migrante elaborou a sua personalidade num determinado país e cultura, mas com a sua deslocação ele vai-se encontrar num quadro cultural diferente. Do ponto de vista psicológico, emigrar ou imigrar significa perder o invólucro de lugares, sensações, cheiros, sons de toda a espécie que constituem as impressões de base sobre as quais assenta o funcionamento psíquico. Disso resulta que a emigração consiste na modificação desse invólucro, preservando ao mesmo tempo o núcleo de origem (Nathan, 1988:8). Os indivíduos tendem a enfrentar uma certa desorientação devido às mudanças que a migração implica. As memórias do passado podem originar nostalgia ou saudade, a falta de um lugar querido e de um tempo longínquo. Particularmente para os refugiados, que estão na impossibilidade de regressar ao seu país de origem devido a guerras, a “casa” pode estar associada à saudade, mas também a emoções negativas.

Nesse contexto, a utilização da arte como terapia com os migrantes e refugiados que passaram por experiências traumáticas ou que simplesmente se revelam particularmente afetados psicologicamente pela mudança, pode ser bastante útil. Os estudos que abordam este aspeto, demonstram que trabalhar com dança e movimento, por exemplo, pode fomentar a experiência do corpo como uma “casa” e, dessa forma, fornecer um ponto de partida seguro, a partir do qual pode-se propiciar a introspeção e simbolizar os processos relacionados com o trauma. O estímulo auditivo, tocar ou cantar música da cultura de origem pode ajudar os indivíduos a manter presentes as referências tanto da sua cultura como da sua personalidade. A elaboração de desenhos, pinturas ou esculturas em torno dos tópicos da “casa” e os ambientes do passado, podem ajudar os refugiados a manter a sua identidade através da arte, criando espaços para o futuro, ajudando a olhar para frente, reter recursos e recuperar o controlo (Hartwell & Koch, 2017:7). De acordo com esses autores, as terapias das artes criativas não são apenas um *container* que oferece um lar temporário, mas também podem servir como uma ponte que conduz os refugiados para uma integração gradual no país de acolhimento. Vários exemplos clínicos e de pesquisa são apresentados, indo no sentido de que o apoio e a afirmação através das artes criativas podem fortalecer os indivíduos no seu processo de transição de um ambiente antigo para um novo.

Entre as fases do processo de adaptação, os estudiosos constataram a existência de um *estado de limbo*. Pesquisas realizadas com grupos de refugiados masculinos, originários de países africanos e asiáticos no Reino Unido, registou que frequentemente, eles sentiam como se os seus corpos não fizessem mais parte deles. É frequente a descrição de uma perda de referência acentuada da parte dos refugiados, uma auto-percepção arbitrariamente formada e uma presença de “identidade de fragmentos” (Hartwell & Koch, 2017:5).

Esse estado de limbo pode ser trabalhado, sendo possível atribuir-lhe um significado através do movimento e da dança. A arte pode ser utilizada como um recipiente das vivências traumáticas e dos sentimentos negativos que delas derivam, de maneira a fixar uma estrutura psicológica e reduzir a incerteza. Essa função de “container” da arte, pode ser bastante frutífera através do teatro e do uso terapêutico da música, em que materiais artísticos e histórias fornecem uma estrutura de apoio. A manutenção da familiaridade e do sentimento de segurança revela-se importante, particularmente no início do período de transição (Hartwell & Koch, 2017:7). O simples fato de os refugiados poderem cantar na sua língua materna num país estrangeiro pode ser bastante significativo, visto que é uma forma de eles dizerem “eu estou aqui”, e sentem-se confiantes pelo fato de estarem a ser vistos e ouvidos. Acresce que a terapia musical tem a vantagem de a música ser frequentemente uma parte importante da vida comunitária nas culturas de origem dos migrantes.

Os refugiados que se expressam através de desenhos e pinturas, frequentemente desenham, pintam ou constroem casas e paisagens que apresentam as mesmas formas que as suas antigas residências. Essas representações constituem uma maneira de manter vivas as suas identidades. Ao aprenderem a dominar instrumentos musicais e materiais artísticos e se conectarem com as suas próprias histórias e corpos, os refugiados podem recuperar uma certa sensação de poder e controlo que pode desembocar na transformação e mudança. Este fenómeno é sintetizado por Zharinova-Sanderson (2004) no quadro da musicoterapia, mas o mesmo se aplica à dança, o drama.

A musicoterapia ajuda os refugiados a contactar os seus recursos internos para o crescimento, e usando a sua própria cultura musical, o que lhes permite estar mais presentes na nova cultura como seres humanos inteiros. Ao mudar a maneira como os refugiados se sentem e são percebidos pelas suas novas comunidades, a música pode se tornar uma “força de mudança.

(Zharinova-Sanderson, 2004:245).

Depois da fase de *container* receptáculo, no âmbito do processo terapêutico, segue-se a fase do estabelecimento da “ponte”. Com o passar do tempo, os aspetos do novo ambiente

são introduzidos de forma progressiva na arte enquanto instrumento facilitador da adaptação. Uma investigação junto de jovens refugiados sudaneses, revelou a afinidade de muitos jovens sudaneses com artistas de hip-hop ocidentais. Essa afinidade é facilitada por uma capacidade de improvisação instintiva, correntemente observada nesses jovens. Os autores viram que a forma musical do rap funciona como um “veículo para o processamento verbal dos sentimentos” e a internalização de novos valores sociais, e pode assim, servir como uma ponte do antigo para o novo ambiente. (Baker, Day & Jones, 2004: 9/10).

Fitzpatrick (2002), demonstra com as suas investigações a forma como o processo de criação artística permitiu aos refugiados bósnios na Austrália, uma oportunidade de experimentar-se de uma nova maneira, promovendo a sua integração identitária através de uma expansão considerável da sua gama de escolhas em termos emocionais. As artes visuais em particular, possuem um grande potencial enquanto facilitadoras da integração, pelo fato de serem duradouras e transportáveis. Os refugiados ao criarem obras esteticamente belas e estimulantes, como escultura ou pinturas, dirigidas aos seus novos ambientes habitacionais, tendem a concentrar-se no aqui e no agora do seu processo de integração.

2.5-As artes e a integração social

Estudos sobre as dimensões da inclusão social através da cultura, meios de comunicação social e desporto no Reino Unido, identificaram sete indicadores de resultados da integração social: melhor desempenho e participação educacionais, aumento das taxas de emprego, níveis reduzidos de crime, padrões de saúde melhores e mais igualitários, desenvolvimento pessoal aprimorado, melhoria da coesão social e redução do isolamento social, incremento da cidadania ativa (Long et al. 2002:4). De uma forma geral, as ações levadas a cabo atualmente por parte de organizações da sociedade civil e governos para combater a exclusão social, passam por estratégias dirigidas a indivíduos ou grupos que vivenciam condições desfavoráveis, como pessoas com deficiência, minorias étnicas ou populações indígenas, que têm sido tradicionalmente marginalizadas. Outros alvos do combate à exclusão social são: bairros ou zonas que vivem desproporcionalmente os efeitos de exclusão devido a fatores estruturais, demográficos e geográficos.

A título de exemplo, vamos descrever os resultados fornecidos pela literatura científica relativas a algumas dimensões como a saúde, educação, desenvolvimento pessoal e cidadania. A literatura sugere que a participação nas artes tem uma série de resultados positivos na *saúde*: um efeito positivo na maneira como as pessoas se sentem, melhoria do bem-estar pessoal (Matarasso, 1997; Palmar & Nascimento 2002; e Barraket, 2005); possibilidade de permitir a expressão de problemas partilhados por pessoas desfavorecidas, e transformar desse modo, teorias e conceitos em ação, em torno de questões específicas, (Petty 1997; Barraket, 2005); as práticas artísticas ajudam a promover redes de saúde e melhoria do acesso aos serviços de saúde, para aquelas pessoas que são geralmente difíceis de serem alcançadas (Long et al. 2002). A participação nas artes pode também fornecer um veículo poderoso para a educação da comunidade em torno de questões de saúde pública (Matarasso, 1997; Palmar & Nascimento 2002; VicHealth, 2003); pode ter efeitos terapêuticos, como já tivemos a ocasião de referir, na saúde mental, reduzindo comportamentos prejudiciais como a autoflagelação ou o uso de drogas. (Thiele & Marsden, 2002; Palmar & Nascimento, 2002).

No que respeita à *dimensão educativa*, a relação entre uma educação bem-sucedida e a participação nas artes tem sido amplamente tratada por pesquisas das ciências sociais, (Matarasso, 1997). Pesquisas revelam que os jovens que frequentam cursos de artes mostram melhoria na atitude em relação à escola, maiores níveis de autorrespeito, autoeficácia, assim

como relações positivas com os colegas (Kidd, Zahir & Khan 2008). Numa escala maior, várias atividades artísticas com refugiados conseguiram informar e fortalecer as relações entre instituições, comunidades e formuladores de políticas. No quadro de uma avaliação que envolveu uma seleção aleatória de pessoas que participaram num programa "*learning by art*", implementado em mais de 30 escolas em Portsmouth, Inglaterra, Matarasso concluiu que a participação nas artes teve um impacto positivo no desempenho educativo de três em cada quatro crianças (Matarasso, 1997). Muitas pesquisas empíricas revelam que o envolvimento nas atividades artísticas comunitárias contribui para a melhoria das habilidades técnicas e comunicativas das pessoas (Williams 1997; Matarasso, 1997), habilidades interpessoais (Williams, 1997; Kingma, 2002; Krensky, 2001) e a consolidação das suas redes de relações e conhecimento (Williams, 1997; Barraket, 2005).

A literatura revela de forma consistente, impactos positivos abrangentes de projetos artísticos e intervenções sobre o *desenvolvimento pessoal* de indivíduos, grupos e comunidades. Entre os efeitos visíveis nos indivíduos mais citados estão: aumento da autoestima e confiança (Matarasso, 1997; Williams, 1997; Long et al. 2002; Barraket, 2005); uma maior capacidade de reflexão e de pensamento estratégico (Matarasso 1997; Krensky 2001); um aumento significativo das habilidades sociais e criativas (Matarasso 1997; Williams, 1997; Long et al. 2002; Thiele & Marsden 2002); redes pessoais mais fortes (Williams, 1997; Long et al. 2002). Um tema recorrente nos estudos, é o do aspeto "divertido" do envolvimento com as artes. Trata-se de um elemento crítico do desenvolvimento pessoal eficaz através das atividades artísticas.

As teorias e pesquisas sobre o papel do *capital social* (Barraket, 2005:10), mostram que a força e a diversidade das redes pessoais e comunitárias são características de comunidades resilientes. A nível individual, verificou-se que as pessoas que integram diversas redes de relações, possuem uma melhor saúde física e mental, tendo também maiores níveis de emprego, educação e maiores fontes de apoio social do que aquelas que apresentam redes limitadas. Em termos comunitários, as comunidades com níveis de capital social mais elevados, apresentam maior probabilidade que o capital social exiba características de autossuficiência da comunidade e tenha maior acesso a diversos recursos, podendo assim responder aos desafios estruturais e a efeitos históricos da exclusão.

Existem evidências de que as intervenções artísticas têm um impacto considerável sobre o *engajamento cívico*, podendo variar de maior engajamento com processos políticos formais

e instituições, a envolvimento local em atividades cívicas e em organizações sem fins lucrativos (Matarasso, 1997; Williams, 1997; Long et al. 2002). Essas descobertas são concordantes com as pesquisas generalizadas sobre o envolvimento em organizações comunitárias e programas de desenvolvimento comunitário. Com efeito, existe um amplo consenso na literatura de que os projetos artísticos facilitam o engajamento, por serem amplamente apreciados pelos participantes. Matarasso (1997) e Williams (1997), indicam que algumas iniciativas artísticas envolvem desafios e riscos para os participantes. No entanto, os estudos sugerem de forma consistente, altos níveis de interesse, prazer e aproveitamento, numa variedade de atividades artísticas em diversos ambientes. O envolvimento em projetos artísticos, muitas vezes estimula os interesses criativos dos participantes, facilitando assim altos níveis de pro-atividade.

O relatório do *National Economic and Social Forum* (NESF)] “*The Arts, Cultural Inclusion and Social Cohesion* (2007), distingue de entre os benefícios resultantes das práticas artísticas, aqueles que são “instrumentais” para as comunidades, e os benefícios “intrínsecos”. Num nível elementar, as artes, da mesma forma que outras atividades, favorecem oportunidades para as pessoas se reunirem através da participação em atividades ou eventos tais como festivais variados e grupos de teatro. Um envolvimento sistemático nesses eventos pode proporcionar a construção da solidariedade e coesão social através da criação de símbolos comunitários, tendentes a reforçar a identidade coletiva.

A dinamização de experiências de artes locais, como peças de teatro ou musicais, também muitas vezes, acaba por reunir grupos de pessoas por um longo período, propiciando assim o desenvolvimento de laços sociais, um sentimento de confiança e expectativas recíprocas.

Os benefícios instrumentais resultantes do envolvimento nas artes não são os únicos ou, aqueles mais importantes que as artes podem oferecer. Aquilo que caracteriza essencialmente os benefícios “intrínsecos”, é o fato de que o que mais atrai as pessoas nas atividades artísticas, é a possibilidade de que a participação nas artes ofereça uma experiência pessoal gratificante, estímulo emocional ou significado intelectual, e não simplesmente o fato delas quererem ser melhores cidadãos. A experiência das artes destaca-se dos outros bens de consumo e serviços. O consumo de qualquer forma de arte é essencialmente uma experiência de comunicação, uma ponte que liga o artista ao público e vice-versa. O traço distintivo dos artistas é que eles experimentam o mundo de maneiras que não são imediatamente óbvias para a maior parte das pessoas.

No ato de expressão, o artista torna pública a realidade interior, e, portanto, comunicável para os outros. O material com o qual ele ou ela trabalha - linguagem, imagem, som ou movimento - não é matéria-prima, mas sim um sistema público de significado simbólico desenvolvido e refinado por gerações de uso e, portanto, moldado pela sociedade em que o artista se desenvolve.

(NESF Report, 2007:10).

O crescente desenvolvimento das artes e das atividades de refugiados tem sido impulsionado pela variedade de resultados significativos possibilitados por essas experiências. Estes resultados incluem entre outros, a superação das barreiras linguísticas, o desenvolvimento de habilidades de comunicação, bem como a formação de relações positivas entre a comunidade de acolhimento e os participantes, com vista a superar os estereótipos negativos (Kidd 2008: 5-6).

Até agora referimos apenas os benefícios da relação entre as artes e integração ou inclusão sociais, porém existem também estudos críticos sobre esses resultados, que levantam questões sobre a validade da medição dos resultados e também sobre a disponibilidade das evidências (Kinder e Harland, 2004). Alguns desses estudos apontam implicações políticas do uso da arte para as políticas públicas inclusivas, tendo sido o governo do Reino Unido, por exemplo, acusado de tentar cumprir uma agenda política através de programas de artes. Um outro argumento crítico é o de que a utilização das artes como veículo de inclusão social, negligencia a história daqueles que supostamente se procura integrar, e suprime as verdadeiras questões de como o poder e a riqueza são distribuídos, ao subsumir isso numa "celebração da identidade".

2.6-Contextos políticos e institucionais da integração através das artes

Martiniello e LaFleur (2008) estudaram as ligações entre a participação política dos imigrantes e a sua presença nas artes, especialmente na música. Os autores definem "participação política " como “mobilização, participação e representação política”. As questões relativas à participação de imigrantes na política têm-se tornado cada vez mais importantes para os especialistas e o público em geral, mas, particularmente no que diz respeito às formas convencionais de participação como a participação eleitoral e representação em cargos eletivos. O papel das artes na política tem sido menos explorado.

Segundo esses autores, face à ausência de participação política minoritária, por exemplo, se a situação dos migrantes não é regularizada no seu país de residência ou se não tiverem direitos de cidadania, as atividades artísticas e musicais podem constituir um meio importante de se envolver politicamente, fora das esferas políticas tradicionais. Mesmo nas situações em que os migrantes têm a garantia dos seus direitos assegurada, eles podem ter que fazer face a outras barreiras à participação política, a língua, a pobreza, o analfabetismo, sub-representação, racismo e discriminação. Nessas circunstâncias, a bagagem cultural e as produções artísticas podem proporcionar oportunidades de engajamento político que de outra forma não seriam possíveis.

Martiniello e LaFleur (2008), também entendem que a música, a arte e cultura não têm necessariamente que substituir um compromisso político sério por parte das comunidades minoritárias, podendo estas servir de complemento a formas de participação política mais tradicionais. Um exemplo que pode ser citado, é o que ocorreu em França, onde músicos encorajaram de forma ativa, jovens residentes suburbanos a inscrever-se nas listas eleitorais para votar, a fim de bloquear o candidato da extrema-direita, Jean-Marie Le Pen.

A forma do engajamento político e artístico é determinada pelos contextos institucionais e políticos nos quais se encontram os migrantes e refugiados. A documentação existente sobre este tema, destaca o papel determinante das políticas locais, municipais, regionais, nacionais e até mesmo supranacionais, no que toca o envolvimento artístico das comunidades minoritárias.

Saint-Pierre & Gattinger (2003), traçam os contornos institucionais da política cultural em vários países e expõem os fatores de ordem política, econômica, sociocultural e histórica, que influenciam a manifestação das artes e da cultura a nível nacional. Através da comparação das políticas culturais aplicadas nos Estados Unidos, França, Reino Unido e

Canadá, os autores argumentam que embora em todos os países, os governos participem na definição da política cultural na sua vertente artística e patrimonial, as formas que assumem essa participação dependem do contexto sócio histórico.

Se em França, se constata uma relação estreita entre o governo e as indústrias culturais, no Reino Unido privilegia-se a autonomia. Nos Estados Unidos, onde predomina a economia de mercado, nota-se uma forte presença de atores não-estatais (filantropos).

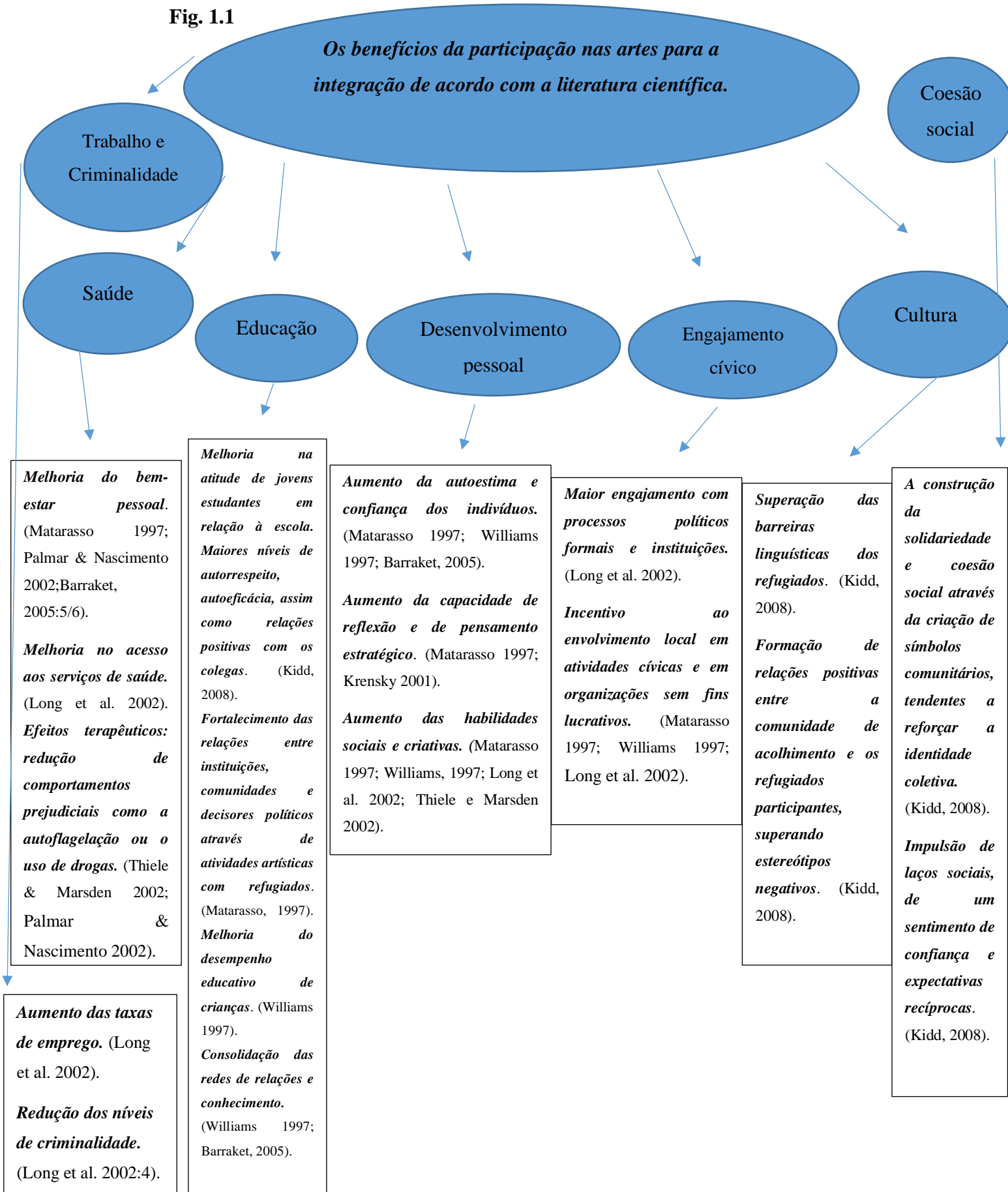
No contexto europeu, tanto as políticas culturais como as questões relacionadas com a "diversidade" e integração dos imigrantes, diferem de país para país. Vários fatores-chave que singularizam o contexto europeu, são apontados pelos especialistas nesta área. Considerados na sua globalidade, os países europeus tendem a ser demorados na adoção de políticas dirigidas à integração cultural de imigrantes, o que se explica pelo fato de que na Europa os imigrantes são vistos principalmente como trabalhadores, e não como pessoas com interesses artísticos, criativos ou culturais (Martinello e Lafleur, 2008). Os esforços que vão no sentido da integração de migrantes numa ótica multicultural, não raras vezes, suscitam reações públicas adversas, responsáveis pela marginalização das comunidades imigrantes em relação à sociedade em geral (Vertovec e Wessendorf, 2010).

Comparando os contextos políticos no Reino Unido e Itália, Grassilli (2008), mostra a maneira como o cinema produzido por artistas de diferentes comunidades diaspóricas no Reino Unido, (filmes de cineastas britânicos negros, por exemplo) é agora considerado britânico e celebrado como tal. Na Itália, por sua vez, ele assinala a ausência de filmes feitos por imigrantes. Essa ausência limita as histórias de migrantes à periferia, e mesmo que elas sejam contadas, são o mais das vezes contadas por cineastas italianos, sendo que os migrantes ficam “presos ao papel de informantes” (Grassilli, 2008 *Apud* Hiebert & Braag 2017: 9). A especificidade de cada contexto institucional, no que concerne a integração dos imigrantes, fica ilustrada por estas diferenças entre o Reino Unido e a Itália. Numa descrição comparativa da política cultural multiculturalista (incluindo programas artísticos) de três países do Norte da Europa, nomeadamente a Finlândia, Suécia e os Países Baixos, Saukkonen (2013) observa que em cada um desses países, a política cultural é lenta no processo de adaptação à evolução social decorrente da imigração.

A opinião do autor, é a de que isso é devido ao fato de ser difícil adotar uma perspectiva multicultural de integração, que tem que levar em conta grupos particulares, num contexto habituado a trabalhar com base no “universalismo, criatividade individual e interesse

nacional” (Saukkonen, 2013:9/10). A questão da relação entre “integração” e a diversidade na política e nos debates públicos, é fundamental na nossa perspetiva.

Fig. 1.1



2.7-*Conceito e processos de Integração*

Em português corrente, integrar tem o significado de “tornar inteiro”. No vocabulário sociológico, a palavra integração apresenta o mesmo sentido, designando “o conjunto de processos de constituição de uma sociedade a partir da combinação das suas componentes, sejam elas pessoas, organizações ou instituições” (Pires, 2012:56). Trata-se de uma combinação que nunca é acabada, sendo que o risco de colapso por separação das partes que a compõem é inerente a toda e qualquer sociedade. Considerando a integração como um tema cuja expressão é bastante acentuada e específica nos tempos modernos, Pires identifica dois processos que concorrem para esse fato: o processo de individualização, ou seja, de “autonomização do agente humano no plano cultural, normativo e material”, e o processo de diferenciação, isto é, de “crescente especialização das atividades, organizações e instituições que constituem as sociedades modernas” (Pires, 2012:56). O autor vê como uma marca do desenvolvimento da modernidade, o fato dela se concretizar através do aumento das partes que constituem as sociedades. Esse aumento ocorre quer por estas serem constituídas por indivíduos cada vez mais autónomos, por um lado, e também porque nelas se dá a multiplicação de instituições, atividades, e organizações mais especializadas, por outro.

Daí, o autor considerar necessário fazer a distinção entre *integração social* e *integração sistémica*. A nível social, a integração é a forma como indivíduos autónomos são agregados num espaço social comum através das suas relações, ou mais concretamente, o modo como são estabelecidos os símbolos e vínculos de pertença coletiva. Em termos sistémicos, integração refere-se à maneira pela qual subsistemas sociais especializados são tornados compatíveis entre si, ou seja, como:

São constituídas as interdependências entre subsistemas de um mesmo sistema. Em termos mais gerais, integração social é a ordenação das relações entre indivíduos, agrupamentos de indivíduos, atos individuais e atos coletivos. Por sua vez, integração sistémica é a ordenação das relações entre papéis, instituições, lugares e hierarquias.

(Pires, 2012:56).

De acordo com Schnapper (2008:3), a noção de integração designa “os processos pelos quais os indivíduos participam da sociedade global através da atividade profissional, a aprendizagem de normas de consumo material, a adoção de comportamentos familiares e culturais, trocas com os outros, e participação nas instituições comuns. Esta autora refere que é frequente a confusão entre a *política de integração* e o *processo de integração*. É

importante enfatizar que ambos dizem respeito não apenas aos descendentes de migrantes e minorias, mas também à sociedade como um todo. Existe uma evidente diferença entre *políticas de integração* (no sentido de política, isto é, de todas as medidas tomadas para definir e aplicar uma vontade política) e *o fato sociológico*, que constitui o processo de integração. Importa não confundir a integração enquanto um resultado procurado ou proclamado de políticas públicas, e integração entendida como um “processo social suscetível, como qualquer outro, de apresentar progressos diferentes segundo os domínios, reversões, desfasagens e invenções de novas modalidades” (Schnapper, 2008:7).

Os processos de integração podem variar de acordo com os diferentes aspetos da existência coletiva. No que concerne a relação com as migrações, é de notar uma falta de correspondência entre a integração cultural de migrantes e a integração cultural dos seus descendentes, por exemplo, ou seja, a adoção de modelos culturais da sociedade de acolhimento e a integração estrutural, ou mais concretamente, a participação em diferentes aspetos da vida coletiva, em particular o mercado de trabalho. A integração cultural sempre se revelou mais fácil e rápida do que a integração estrutural. Essa lacuna está na origem das principais frustrações e ressentimento que os indivíduos manifestam em relação à ordem social. Segundo (Schnapper, 2008:2) “por definição, ninguém é totalmente "integrado". Portanto, não existe integração no absoluto...Existem processos dialéticos e complexos de integração, marginalização e exclusão”. Um processo de integração de alguns indivíduos e de marginalização ou mesmo exclusão de outros é inerente a qualquer organização social, seja a que nível for, nacional, familiar etc. Acresce que o conceito de integração não diz apenas respeito às modalidades de participação de populações minoritárias na sociedade nacional, mas também à evolução da sociedade nacional como um todo.

No que respeita aos migrantes, segundo (Malheiros, 2011:26), a integração deve ser entendida como “um processo para aceder à cidadania plena (formal e substantiva), o que significa garantir a igualdade de oportunidades para nacionais e estrangeiros, assegurando a estes últimos um acesso efetivo aos direitos sociais, políticos e económicos (...) também como um processo dinâmico e complexo, que envolve mudanças nos imigrantes, mas também nos autóctones, portanto, tanto nas sociedades de origem como de destino”.

A "integração" é um conceito polémico: uma palavra usada por muitos, mas entendida de maneira diferente pela maioria. O conceito é “individualizado, contestado e contextual”, existindo pouca perspectiva para uma definição unificadora (Robinson, 1998: 118). Não existe

uma definição oficial de integração nas leis concernentes à migração, e também não há consenso sobre ela. No âmbito das ciências sociais, também não existe uma ideia única quanto à definição do conceito de integração. Ele tanto pode ser entendido como um “*processo*”, como uma “*função*” ou como um “*objetivo*” (Marzec, 2017:187).

A falta de uma definição consensual prende-se com o caráter subjetivo da integração como um processo e a maneira pela qual um indivíduo pode ser integrado numa área da sociedade recetora, mas não em outras. Por outro lado, resulta também da maneira pela qual um imigrante pode simultaneamente criar e manter fortes laços com o seu país de origem, o país recetor e os países de trânsito. “No século XXI, cada vez mais conectado, a migração não significa mais deixar um conjunto de conexões e substituí-las por outro; cada um pode ser mantido ao lado do outro através de uma grande variedade de tecnologias de comunicação instantânea” (Hopkins, 2013: 13).

No entanto, ao nível europeu a integração continua a ter uma importância significativa, seja como objetivo assumido, seja como um resultado orientado para projetos que trabalham com grupos como refugiados, por exemplo. Assim, revela-se importante explorar as possibilidades de uma definição operacional do conceito de integração, de forma a poder avaliar a perceção do que constitui uma integração “bem-sucedida” em diferentes contextos.

Para os efeitos da nossa investigação, a definição de “integração de imigrantes” que adotamos (por considerarmos que é aquela que melhor serve os propósitos deste estudo, uma vez que é mais suscetível de transcender tanto as clivagens, como conotações políticas ou ideológicas), é aquela dada por (Mascareñas & Pennix, 2016:15/16) que a entendem como: “o processo de se tornar uma parte aceite da sociedade”. Esta definição apresenta duas vantagens: por um lado, enfatiza o *processo* de integração, em vez de definir uma situação final. Por outro, ela não contém uma especificação antecipada do grau ou dos requisitos particulares da aceitação pela sociedade recetora.

Nesses dois aspetos mencionados, reside a utilidade dessa definição para o estudo empírico dos processos de integração. “Medir o grau de se tornar uma parte aceite da sociedade nos permite capturar a diversidade das (fases) do processo” (Mascareñas & Pennix, 2016:14). De acordo com esses autores, a integração comporta três dimensões distintas em termos analíticos, segundo as quais as pessoas podem (ou não) se tornar uma parte aceite da sociedade: “a dimensão jurídico-política, a socioeconómica, e a cultural-religiosa”. Essas

dimensões correspondem aos três principais fatores que interagem com os processos de imigração e integração: o estado, o mercado e a nação (Entzinger, 2000).

A dimensão jurídico-política refere-se à residência, direitos e estatuto político, colocando-se a questão de saber se e em que medida os imigrantes são considerados como membros de pleno direito da comunidade política. A dimensão socioeconómica refere-se à posição social e económica dos residentes, independentemente da sua nacionalidade. No quadro desta dimensão, a posição dos imigrantes pode ser avaliada através da observação do seu acesso e participação em domínios que são cruciais para a sobrevivência de todos os cidadãos. Trata-se de saber se os imigrantes têm acesso igual às instituições para ter uma habitação adequada, encontrar trabalho, beneficiar de cuidados de saúde, de educação, e saber em que medida eles recorrem a essas instituições, e quais são os efeitos da participação dos imigrantes em comparação com a dos cidadãos autóctones que possuem as mesmas qualificações.

A dimensão cultural-religiosa diz respeito ao domínio das perceções e práticas dos imigrantes e da sociedade recetora, bem como as suas reações recíprocas à diferença e diversidade. No nosso estudo, a abordagem que pretendemos utilizar relativamente aos indicadores da integração, consiste em compreender em que proporção a dimensão cultural implícita nas práticas dos artistas refugiados e nas suas interações com as instituições e a sociedade de acolhimento, influencia as outras dimensões: a jurídico-política e a socioeconómica. Trata-se de compreender em que medida, a dimensão cultural pode ou não, ser uma porta de entrada para a aceitação pela sociedade recetora desses migrantes artistas, ou para a sua integração de uma forma geral.

2.8. - A Integração em França

A abordagem que a França apresenta no que toca à questão da integração de imigrantes e minorias étnicas, tem profundas causas históricas. Esse país herdou da Revolução de 1789 um Estado forte e centralizado, que nasceu da fusão de várias regiões. A centralização data da época da Monarquia, em que havia movimentos regionalistas como os “*bonnets rouges*” de Bretagne, que se insurgiam contra o estado monárquico e os seus impostos (Ozouf, 2009). Muito por influência das filosofias do Iluminismo, elaborou-se em França uma “consciência nacional” fundada na “razão” e no interesse comum, que se sobrepôs a todas as tendências regionalistas. Afirmou-se então, uma noção forte de “República una e indivisível”.

Devido à longa história de imigração e construção da nação a partir de diferentes regiões, a população do país é um resultado da assimilação. Diferenças nas identidades religiosas ou culturais bem como as possíveis reivindicações de independência regional foram superadas pela transformação dos indivíduos em cidadãos franceses, dando origem a uma visão universalista de cidadania (Heckmann & Schnapper 2003: 15). Ao seguir os valores republicanos herdados da sua tradição política, a integração é vista como sendo mais *universalista* do que *assimilacionista*. Como o Estado não reconhece formalmente a existência de grupos étnicos ou raciais, migrantes e grupos minoritários são considerados iguais com base na cidadania e, portanto, emancipados através do projeto universalista (Bertossi 2011).

A forma como a questão da integração é tratada em França, está ligada às características da formação da nação nesse país, que foi marcada por uma confusão entre “unidade política” e “unidade cultural” (Bouamama, 2008). Face à existência de vários grupos étnicos: bretões, occitanos, os flamengos etc., a teorização da nação fez-se na ideia de que para se tornar francês era preciso negar essas identidades, ou mesmo combatê-las. Houve períodos em que houve uma verdadeira guerra às culturas francesas no plural. Portanto, na própria construção da nação, há um inconsciente que se constituiu que veio a apresentar a diversidade das culturas como sendo um perigo. Com a colonização, esse modelo foi exportado pela França com o objetivo de transformar culturalmente os povos colonizados. Com o fim da colonização, o princípio foi aplicado à imigração (Bouamama, 2008:111).

Muitos dos debates que concernem a integração dos imigrantes e das minorias em França, giram em torno de uma distinção fundamental entre “*communautaire*” e

“*communautarisme*”¹⁹. O *communautaire* designa o agrupamento sobre a base de uma identidade ou afinidades culturais, ao passo que *communautarisme* designa uma ação mais radical que consistiria no agrupamento baseando-se num mal-estar identitário ou autofechamento que culmina na rejeição do outro, ou das regras comuns, ao ponto de pôr em causa o universal. O *communautarisme* é mais frequentemente condenado em nome do “universal”, da “República” e da “laicidade, designando sempre, segundo Trigano:

O lado errado do bem, num eixo bipolar opondo o universal ao particular, a igualdade ao diferencialismo, unidade à multiplicidade, dever ao direito, lei a privilégio, público ao privado, nação ao corporativismo, as luzes ao fundamentalismo, modernidade à tradição, cidadania à etnia.

(Trigano, 2005:62).

O que suscita controvérsia em termos conceituais, é o contraste entre o universalismo republicano e o modelo assimilacionista: crença na integração baseada em valores como liberdade, igualdade e fraternidade, por um lado (Sommaire 2006: 14) e a conceção da integração como um processo unilateral, no qual os imigrantes e seus descendentes abandonam a sua cultura e se adaptam completamente à sociedade para a qual migraram (Heckmann & Bosswick 2006: 4).

O estado republicano organiza a separação entre o domínio público e o privado por meio de uma abordagem que ignora de forma estrita a diferença étnica e racial (*color blindness*), e entre o Estado e a Igreja (o conceito de *laïcité*). (Bertossi 2011: 2). O país segue estritamente a definição política de incorporação de imigrantes e procura mostrar que o país superou a sua história de colonização, de divisões étnico-raciais internas passadas (Amiriaux & Simon 2006: 192). Qualquer diferenciação baseada na origem cultural, religiosa ou étnica deve permanecer na esfera privada.

A política de integração francesa caracteriza-se essencialmente por quatro indicadores: o papel da escola, as políticas de planeamento urbano (particularmente a habitação), leis anti discriminação e leis de nacionalidade. A política de integração francesa concentrou-se mais na integração dos descendentes dos migrantes, que na integração dos próprios migrantes. O conceito de “escola republicana” é transmissor de princípios universais, como a igualdade,

¹⁹ https://www.reseau-canope.fr/fileadmin/user_upload/Projets/eduquer_contre_racisme/notion_communaute_communautarisme.pdf.

o secularismo e a integração dos descendentes de imigrantes numa nação francesa coesa, independentemente das suas origens (Heckmann & Schnapper 2003: 23). Essa abordagem tem como finalidade intensificar a homogeneidade. O sistema educativo espera dos descendentes de imigrantes que eles se insiram no sistema dominante o mais rapidamente possível, através de medidas específicas de incentivo, como aulas e formações especiais, em centros de formação que apoiam a sua educação (Borkert, Maren et al. 2007: 12).

Como a sociedade francesa é bastante diversa, particularmente em termos religiosos, a ideia de *laïcité*, é objeto de uma forte controvérsia e intensos debates sobre a contradição entre os valores republicanos da liberdade e a expressão de individualidades identitárias religiosas. À luz do secularismo, uma lei que proíbe o uso de símbolos religiosos explícitos em espaços públicos foi adotada em 2004. Esse fato é um dos melhores exemplos de quanto fortemente se acredita que a religião deve ficar confinada à vida privada de um indivíduo, em espaços como o local de trabalho ou a escola (Frégosi & Kosulu, 2013: 195-197).

A França tem sido palco de um aceso debate sobre o que significa ser francês, um debate que se revela ser de crucial importância para os imigrantes e seus descendentes. A questão central consiste em saber se é possível ter o que alguns chamam de “identidades hifenizadas”, saber se alguém pode pertencer à França e ainda manter laços com uma cultura minoritária ou com um país estrangeiro (Simon, 2012). Embora o conceito de “dupla pertença” seja aceite em sociedades consideradas “multiculturalistas” como os Estados Unidos e o Canadá, ele tem sido criticado em França, onde muitos concebem a identidade como um jogo de soma nula: o compromisso de alguém com uma cultura minoritária ou com um país estrangeiro, prejudicaria a qualidade do compromisso com a identidade francesa. (Simon, 2012).

Contudo, uma pesquisa realizada em 2008/09, que contou com 22.000 entrevistados, designada “*Trajetórias e origens: a diversidade da população em França*” (Beauchemin, Hamel & Simon, 2009), contradiz essa visão de “soma nula”, mostrando que os indivíduos frequentemente têm “alianças plurais” ou proximidade com mais de uma nação e cultura. Esses sentimentos não parecem estar em conflito para a maioria dos imigrantes ou descendentes de imigrantes. Mais da metade dos imigrantes pesquisados, e nove em cada dez indivíduos pertencentes à segunda geração que têm laços culturais com outros países, afirmaram que “se sentem franceses” (Beauchemin, Hamel & Simon, 2009:117).

A noção de “modelos nacionais de integração” é bastante referenciada em estudos de ciências sociais. No que respeita ao caso francês, se por um lado há autores que enfatizam, considerando como um dado adquirido, as suas especificidades: o “assimilacionismo”, o “republicanismo” e a “laicidade” (Sommaire, 2006; Simon, 2012; Hajjat,2012;), outros como Bertossi (2011), sublinham que essa categorização de modelos, embora possa ter uma certa utilidade para fins comparativos, levanta problemas por ser demasiado simplista e apresentar muitos equívocos normativos e teóricos. O autor argumenta que:

Os modelos não devem ser considerados homogêneos ou entidades culturais estáveis, e muito menos ainda como variáveis independentes, mas sim como estruturas complexas de referência com base nas quais uma multiplicidade de concepções de identidade, igualdade, e de inclusão é desenvolvida por uma ampla gama de agentes sociais em cada contexto nacional”.

(Bertossi, 2011:1).

De entre os equívocos dessa perspetiva sobre os modelos de integração, esse investigador cita: o fato de enfatizar que a agência e os interesses coletivos são dimensões marginais de arranjos institucionais (por exemplo, na área da educação ou saúde) e da estrutura dos debates públicos (Bleich, 2003; Brubaker, 1992); que as estruturas normativas e idealistas, “expressões idiomáticas” e “paradigmas” são os principais motores das políticas e práticas relacionadas à identidade, cidadania, imigração e diversidade religiosa. Também, o fato de atores sociais, indo de políticos a mulheres muçulmanas portadoras do véu islâmico, serem retratados como simplesmente herdando essas ideias, usando-as e adaptando-as às suas necessidades (Bertossi, 2011:2). Um outro aspeto criticado por Bertossi, é o de que a ideia de um modelo de integração e cidadania usada pelos estudiosos, deriva do mesmo discurso de uma variedade de atores da política, dos meios de comunicação social, e do meio académico. Assim, os *ideais-tipos* analíticos sobre o republicanismo francês ou sobre o multiculturalismo britânico, holandês ou canadiano correspondem aos estereótipos políticos, frequentes nos debates que ocorrem em cada país. Outra objeção é a de que a noção de modelo de integração e cidadania tem uma tendência totalizante: tende a pôr no mesmo plano os aspetos sociais, institucionais e políticos da integração dos migrantes e da cidadania, tratando esses diferentes aspetos como uma “totalidade cultural” (Bertossi, 2011:4).

Tendo em conta as advertências que acabamos de mencionar, para os propósitos da nossa investigação, evitaremos usar o termo “modelo de integração”, ou se o empregarmos, a palavra estará entre aspas.

2.9.1-As políticas de integração de imigrantes em França

Embora a França seja uma antiga terra de imigração, as políticas estatais visando a integração dos imigrantes apenas surgiram no período de entre as Duas Guerras e os “Trinta Gloriosos” (1945-1975), sob a forma de assimilação. Em 1974 aquando da suspensão do acolhimento de mão-de-obra estrangeira assalariada, é lançada oficialmente uma política de integração (Withol de Wenden, 2011:3). Uma política mais sistemática, apenas surge na década de 1990, ao mesmo tempo que a emergência de uma definição oficial de "integração francesa", da qual o *Haut Conseil à l'Intégration* (HCI) foi um dos principais promotores. No entanto, os anos 2000 testemunharam uma clara aceleração na formulação de políticas de integração de imigrantes, tendo havido pelo menos cinco leis específicas dirigidas a estas questões, várias dezenas de circulares, inúmeros relatórios parlamentares e numerosas comissões *ad hoc* (Withol de Wenden, 2010; Simon, 2012).

Dessas iniciativas resultou uma forte desestruturação do ambiente administrativo no qual essas políticas foram concebidas e executadas, incluindo dissoluções, a criação de novas entidades, transferências ou reconversões de pessoal administrativo, e até mesmo o desmantelamento e remoção completos de ministérios. Essa instabilidade é demonstrada pelas mudanças de siglas administrativas relacionadas à imigração e integração, que são de tal forma frequentes, que podem confundir quem queira traçar um panorama histórico (Safi, 2014:2). Pode-se afirmar que a ação política no domínio da imigração e integração em França, é marcada por três fatores fundamentais: a predominância de uma perspectiva securitária de controlo da imigração, uma definição de integração que procura desprender-se de uma tendência normativa, e uma ligação insuficiente com as lições do trabalho empírico sobre a questão (Withol de Wenden, 2017; Safi, 2014).

Desde a década de 1970, sucessivos governos franceses adotaram programas políticos de restrição de fluxos migratórios, sendo um dos elementos mais constantes do cenário político francês desde há 40 anos. Esta tendência restritiva não é exclusiva da França, sendo relativamente dominante na Europa, mas em França ela é seguida tanto por governos de esquerda como de direita (Safi, 2014:2). Em comparação com outros países europeus, os efeitos de ordem demográfica desta política são também mais importantes em França: a proporção da população imigrante na população francesa permaneceu estável desde a década de 1970 - e pelo menos até o início de 2000 - e os fluxos migratórios das últimas décadas

são significativamente mais fracos do que os de outros países (Eurostat, 2011; 2012²⁰; OCDE, 2013).

A restrição acentuada da imigração não tem apenas consequências demográficas. A tendência para o controle de fronteiras, também assume a forma de um conjunto de discursos e mobilização de recursos de segurança, a partir do momento em que a ação pública concerne a imigração, resultando num processo de endurecimento das condições de recepção e estadia de migrantes e das suas famílias (Withol de Wenden, 2017). Este endurecimento é também uma consequência das políticas implementadas nas últimas décadas: prolongamento do tempo de permanência antes da naturalização, crescente suspeita em relação a casamentos binacionais e intensificação do controlo aos pedidos de naturalização, endurecimento das condições de acolhimento de migrantes que procuram o reagrupamento familiar e, mais recentemente, o direito de asilo. De referir também um dos aspetos mais divulgados e objeto de críticas: o aumento da estigmatização e a intensificação de procedimentos de perseguição e remoção de migrantes irregulares²¹.

Esse reenquadramento da política de integração e a sua crescente associação com a segurança e retórica restritiva do controle das fronteiras, tem gradualmente suscitado dúvidas sobre as intenções da ação governamental nesta área. Isso resulta em tensões extremamente fortes entre vários intervenientes tradicionalmente envolvidos na integração de imigrantes, incluindo associações e numerosos movimentos da sociedade civil, mas também administrações e agências governamentais (*Pôle Emploi* (centro de emprego), o Ministério da Cultura, etc.)²². Essa tensão também é visível em França nas relações entre a esfera académica e o Ministério do Interior²³.

Para o Estado francês, a noção de contrato está no centro da integração e está incorporada no “Contrato de Acolhimento e Integração” (CAI). Desde 2007, todos os novos migrantes que obtenham um cartão de residente permanente, incluindo refugiados, devem assinar este contrato (Haut Conseil à l’Intégration, 2004; Costa-Lascoux, 2006). O CAI impõe formação aos migrantes sobre os princípios fundadores da República Francesa e os valores que todos

²⁰ https://ec.europa.eu/home-affairs/sites/homeaffairs/files/library/docs/infographics/immigration/migration-in-eu-infographic_fr.pdf

²¹ <https://www.lacimade.org/bienvenue-dans-les-coulisses-de-la-machine-a-expulser/>

²² <https://emmaus-france.org/les-associations-interpellent-le-gouvernement-sur-les-conditions-daccueil-des-migrants/>

²³ <https://www.nicematin.com/faits-de-societe/le-ministre-de-linterieur-relance-le-debat-sur-les-quotas-dimmigration-en-france-390147>

os cidadãos devem respeitar, como o secularismo, a laicidade e a igualdade entre homens e mulheres, em troca de cursos de língua francesa e apoios para a integração. Segundo Jacqueline Costa-Lascoux (2006), além da noção de contrato, a política de integração francesa é baseada em cinco outros pilares: compensar as desigualdades, por exemplo, para esbater as diferenças nos níveis econômicos, educação ou condições de vida através de programas específicos; incentivar a autonomia dos mais desfavorecidos, mais vulneráveis ou pessoas em situação precária; luta contra a discriminação; incentivar a participação na vida cívica; promoção do acesso à nacionalidade francesa.

Enquanto alguns consideram que a introdução do CAI foi um passo importante na criação de um “verdadeiro serviço público de acolhimento” (*Haut Conseil à l'Integration*, 2010) e embora as novas políticas incluam aspetos que facilitam a instalação de migrantes, como a aprendizagem da língua ou a integração profissional, de uma forma geral pode-se considerar que a política de integração permaneceu muito limitada e conta com recursos bem abaixo daqueles implantados em outros países. Essa política visa quase exclusivamente uma categoria administrativa questionável (os “novos migrantes”) e atua num prazo limitado (a duração do CAI é de 1 a 2 anos). Por outro lado, na sua forma, com o passar do tempo assumiu uma abordagem “culturalista” que acentua referências ao modelo republicano, e insiste de forma explícita na necessidade de aderir aos valores e normas da República (Safi, 2014:4).

Ao destacar a necessidade de uma forma de “convergência cultural” dos imigrantes, o enquadramento da política de integração está a responder à crescente pressão política para a qual as características culturais de algumas populações imigrantes representam, na melhor das hipóteses, um obstáculo à integração, e na pior das hipóteses, uma ameaça à identidade da França (Lochak, 2006). Quando exige que os estrangeiros se aculturem para poderem integrar-se, a ação política encontra-se face à obrigação de definir um conteúdo cultural de referência. Os princípios do secularismo e da igualdade de gênero têm uma presença saliente no texto da lei de 2006 que tornou o CAI obrigatório, os quais são sistematicamente apresentados nas ações de formação cívica. Esta lei acabou por dar um conteúdo explícito à ideia de “integração republicana”, que já era em grande parte usado na esfera política²⁴.

²⁴ Em março de 2016, houve uma modificação da lei relativa aos estrangeiros que desejam residir em França, que substituiu o CAI pelo *Contrato Republicano de Integração* (CIR). Esse novo contrato enquadra-se num curso personalizado de integração republicana com duração de 5 anos. Ver: <https://didac-ressources.eu/2016/07/13/>.

Vários trabalhos sociológicos das últimas décadas (Moon-Kie, Costa-Vargas, & Bonilla-Silva, 2011; Roediger, 1991), que se focalizaram no papel crescente que as noções de secularismo e da igualdade entre os sexos têm tido no discurso político sobre a imigração, mostram a forma como essas duas noções adquiriram uma dimensão étnica e racial. A referência ao secularismo, tem funcionado atualmente como atributo cultural que pode ser descrito como "suprematista" e uma ilustração empírica da "normatividade" do grupo dominante descrito em estudos sobre a branquidade nos Estados Unidos (Feagin, 2009; Ferguson, 2004; Ward, 2008). Ainda, segundo (Safi, 2014:4): “a instrumentalização política do secularismo em questões de integração de imigrantes, revela o processo de construção social das fronteiras étnico-raciais e demonstra até que ponto as categorias dominantes são tão construídas quanto as categorias minoritárias”. O secularismo é utilizado como meio de naturalizar a “*branquidade* ou *francidade*” em França. Essa utilização está associada à racialização das populações imigrantes, considerada numa perspectiva relacional das desigualdades étnico-raciais.

A eficácia das políticas públicas enquanto instrumentos de racialização, ou projetos raciais tem sido cada vez mais apontada por estudos sociológicos (Omi e Winant, 1986). Em França, as políticas de imigração e integração têm tido essa função, sendo que o foco em crescendo na língua também traduz essa orientação. “Ao considerar a língua como um "problema de integração" e estabelecendo ligações entre o conhecimento da língua e a obtenção de um visto, renovação de uma autorização de residência ou de acesso à nacionalidade, o Estado francês utiliza a língua como uma forma de atributo cultural normativo” (Safi, 2014:4).

A exigência de que os migrantes provem que são capazes de cumprir as normas e valores da República e um nível linguístico mínimo, fez do discurso político sobre a integração uma forma de erguer fronteiras étnico-raciais na sociedade francesa. Esse fato é ilustrado pela designação do extinto “Departamento de Imigração, integração e identidade nacional”. De fato, a política de integração foi transformada na política de definição da identidade nacional e, conseqüentemente numa “categorização etno-racial” (Safi, 2014:5).

O caráter securitário e a natureza normativa da imigração e da integração em França, originaram uma certa desconexão entre essas políticas e os conhecimentos resultantes de pesquisas em ciências sociais sobre estas temáticas. Mesmo que se considere apenas os estudos empíricos, incluindo aqueles publicados pelo dispositivo de administração francesa

ou por organismos internacionais como a OCDE, a Eurostat e a Comissão Europeia, as políticas de integração implementadas em França parecem insuficientes.

Um exemplo é o dos requisitos relativos à língua das novas políticas de integração. Trata-se de um domínio em que as evidências empíricas sustentam uma forma de integração convergente. Quase todos os trabalhos sobre esta questão (Adami & Leclercq, 2012; Calinon, 2013), destacam uma forte progressão no domínio da língua francesa entre os próprios imigrantes ao longo do tempo e entre os seus descendentes. Os últimos resultados da pesquisa *TeO*²⁵ confirmam muito claramente essa assimilação linguística, e fornecem pela primeira vez uma descrição da evolução da língua francesa ao longo de três gerações (Borrel & Lhommeau, 2010).

²⁵ Série de pesquisas estatísticas efetuadas em França pelo *INED* (*Institut National d'études Démographiques*) e *INSEE* (*Institut national de la statistique et des études économique*), iniciada em 2008 cujo objetivo é estudar as condições de vida, percurso e características sociodemográficas de imigrantes e descendentes de imigrantes, com vista a dar resposta aos desafios colocados pela integração e discriminação. <https://teo1.site.ined.fr/>

2.9.2-A ação do meio associativo e dos atores da solidariedade dirigida aos refugiados e requerentes de asilo

Os atores que procuram responder às necessidades dos migrantes são extremamente diversos, seja em termos de serviços que prestam ou em termos de modos de ação. No estudo dos vários atores existentes, constatam-se alguns fatores de clivagem que os distinguem. Entre esses fatores, podem ser citados três principais: a posição dos agentes da ajuda em relação às autoridades públicas, os valores subjacentes à sua ação e as suas formas de organização e operação no terreno (Léon, 2018:44).

A relação dos atores associativos com as autoridades públicas induz formas de ação e compromisso que podem ser radicalmente diferentes. De acordo com a sua posição perante as autoridades públicas, três tipos de atores se destacam: organizações que prestam serviços públicos, associações que desejam entrar numa relação de influência junto das autoridades públicas, e atores que preferem permanecer fora de qualquer dispositivo público para poder agir e denunciar em toda liberdade (Léon, 2018:44).

De uma forma geral, há uma mistura entre estratégias de serviço, exercício de influência e confronto direto com as autoridades públicas. No quadro do setor médico-social francês, muitas associações²⁶ cumprem as suas missões como parte de uma delegação de serviço público (DSP), o que significa que é o Estado que dá as ordens e determina a relação de cooperação das associações com as organizações públicas²⁷. Os líderes e membros dessas associações mantêm diálogo regular com as autoridades públicas, e por vezes, relações personalizadas podem ser tecidas com representantes do Estado ou com autoridades eleitas locais.

Alguns interlocutores observam uma dependência crescente das associações do setor social e médico-social em relação ao Estado, o que é sintomático de uma mudança de relacionamento que se verifica desde há vários anos em França: de uma lógica de subsídios em que ainda prevaleciam os princípios de cogestão e iniciativa das associações, passou-se para uma lógica dos contratos públicos (Marival, 2011). As associações têm menos margem de iniciativa para projetar e cogerir ações com as autoridades públicas, estando limitadas a

²⁶ Exemplo: a associação “France Terre d’Asile”, entre todas as associações de apoio aos migrantes é uma das mais dependentes do Estado francês.

²⁷ <https://www.associationmodeemploi.fr/article/delegation-de-service-public-l-association-doit-assumer-les-risques.63403>.

um papel de provedor. Enquanto isso, os atores públicos se concentram numa lógica de “contabilidade e controlo” (gestão dos “fluxos” migrantes). Assim, o diálogo entre o Estado e as associações que intervêm junto dos migrantes, tem sido fraco (Léon, 2018: 44).

No setor social e humanitário, existem muitas associações estabelecidas ou “históricas” que mantêm relações regulares e contínuas com as autoridades públicas. No entanto, a partir dos anos 2014-15, surgiu um movimento de cidadãos que inaugurou novas formas de engajamento, nos limites do *social*, do *humanitário* e do *político*. Esse movimento dos cidadãos (constituído por associações e coletivos) é caracterizado por um alto grau de independência financeira²⁸, militância política e uma forte presença no terreno através da intensa mobilização de voluntários (muitos jovens entre 18 e 30 anos, mas também aposentados muito ativos)²⁹.

Entre os coletivos, alguns rejeitam qualquer tentativa de estruturação interna ou funcionam apenas como assembleias gerais, especialmente aquelas nascidas do movimento “*Nuit debout*”³⁰, mas muitas desde então desapareceram. Entretanto, os fenômenos de desgaste têm afetado as redes de voluntários, o que se deve em parte à política de dispersões e expulsões recorrentes que cortam o seu acesso ao terreno. Isso contribuiu para o quase desaparecimento de alguns dos grupos mais comprometidos (*La Chapelle Debout*, *Solidarités Wilson*), tendo muitos voluntários inicialmente associados a esses grupos, aderido a outros coletivos ou associações, mais marginalmente a associações tradicionais. Tendo em conta esses contrastes, o setor associativo institucionalizado criticou certos atores, acusando-os de falta de profissionalismo e orientação, bem como de falta de distanciamento, o que poderia implicar o envolvimento de migrantes nas causas da militância política (Gerbier-Aublanc, 2018).

É importante sublinhar o caráter *híbrido* do modelo de organização das associações envolvidas na integração dos migrantes e refugiados, indo de “coletivos de cidadãos” dos

²⁸ Recusam qualquer subsídio público, recorrendo apenas a doações privadas.

²⁹ Embora os contornos das chamadas associações de “cidadãos” não sejam bem definidos, este termo refere-se de uma forma geral a associações nascidas de um desejo de independência de “agir como cidadão” e de criação recente (desde 2014-15). Entre aquelas que afirmam ser “*citoyennes*” (adjetivo), estão: “Auberge des Migrants” e “Utopia 56”.

³⁰ Movimento efêmero de contestação surgido em França, em 2016, depois de uma manifestação contra a lei de trabalho, e que se traduziu num conjunto de eventos em locais públicos. Movimento de caráter plural e aberto, sem líder nem porta-voz, tinha como objetivo uma “convergência de lutas” através da aplicação dos princípios da democracia direta. A sua exigência inicial, a recusa da lei trabalhista, acabou por se ampliar para uma contestação mais geral do sistema económico e das instituições políticas. https://www.lexpress.fr/actualite/societe/le-mouvement-nuitdebout-contre-la-loi-travail_1778837.html.

quais às vezes os seus membros provêm, a “associações tradicionais bem estabelecidas”³¹, com base numa mistura de profissionais e voluntários. Elas combinam as vantagens de dois tipos de organização, a independência e a liberdade de expressão de simples cidadãos que desejam agir, por um lado, e o enquadramento de profissionais para otimizar o seu impacto no terreno, por outro.

A associação *Médecins du Monde*, por exemplo, pode ser considerada um ator híbrido, reconhecido tanto como participante do setor médico-social em França quanto como ator humanitário internacional³². Essa dupla identidade tem a vantagem de conferir legitimidade face às autoridades públicas (sobre temas sociais e de saúde pública), e ao mesmo tempo um certo grau de independência na ação. O modelo de organização e de operações também se baseia numa mistura de funcionários e voluntários que partilham as responsabilidades nas ações, com atores voluntários geralmente considerados internamente como portadores da militância da associação (Léon, 2018:46).

A colaboração dessas associações com as autoridades públicas é frequentemente encarada como uma ilusão, por exemplo, quando as autoridades públicas não agradam a todos os atores ou especialistas relevantes nos assuntos tratados nas reuniões, ou quando as consultas se resumem a pontos de informação "de cima para baixo". De fato, as redes de coordenação orquestradas pelas autoridades podem ser excludentes. Na região de Grande-Synthe, reuniões de coordenação reuniram alguns atores "privilegiados" em torno da Câmara Municipal “Mairie”, enquanto o chamado “círculo de cooperação” estava aberto a todos os outros atores no campo, como coletivos ativistas e associações voluntárias (principalmente britânicas) (Rigoni, 2018). Segundo os atores locais, essa coordenação piorou com a chegada de ONGs humanitárias (organizações internacionais)³³. Essa compartimentação entre atores contribuiu para o alastramento de preconceitos entre atores instituições caritativas, organizações humanitárias, ativistas e técnicos.

Também, de referir a existência de uma competição ideológica entre organizações de apoio a migrantes e refugiados e as que se opõem ao acolhimento e asilo. Depois de 2015, a multiplicação de atores envolvidos no campo da migração levou a uma maior complexidade das relações de poder e interdependência entre os atores institucionais (prefeituras,

³¹ Por exemplo: a Cimade: <https://www.lacimade.org> e France Terre d’Asile : <https://www.france-terre-asile.org>.

³² <https://www.medecinsdumonde.org/fr/qui-sommes-nous>

³³ Como por exemplo: Première Urgence, Aide Médicale Internationale, Solidarités, ACTED.

departamentos e autoridades municipais), os órgãos de administração dos centros de acolhimento e as estruturas militantes ou simplesmente "de acolhimento" (Rigoni, 2018:9). O mesmo se aplica às relações entre agentes encarregados do controle migratório e de asilo, assistentes sociais, voluntários e ativistas comunitários. A complementaridade que é desejável no terreno para a implementação dos diferentes tipos de apoio (social, jurídico, saúde, aprendizagem), é bastante difícil de se afirmar na prática.

Em Paris, na época de maior proliferação de acampamentos de migrantes (2015/2016), as tensões também foram altas entre as associações institucionalizadas (incluindo aquelas que fazem rondas nas ruas) e coletivos de cidadãos e residentes. Em outros momentos, alertas emitidos pelos coletivos (e verificados posteriormente) permitiram às associações estabelecidas reagir e alertar as autoridades públicas (em particular na saúde pública, o surgimento de casos de tuberculose) (Léon, 2018).

Alguns atores recusam pura e simplesmente a colaboração, tornando difícil o agrupamento de operadores e ativistas, ou a ligação entre o setor do voluntariado "tradicional" e as mobilizações mais recentes de cidadãos. Não obstante as diferenças de pontos de vista, muitos interlocutores reconhecem a necessidade de melhorias na complementaridade para melhor coordenar as suas ações (Rigoni, 2018). Quando se trata de fornecer respostas em áreas de atuação imediatas e específicas no terreno, a coordenação operacional chega frequentemente a ser organizada de forma eficaz. Os assistentes sociais, por exemplo, recorrem regularmente a associações ou coletivos quando precisam de fundamentar recursos legais (Procedimento de Dublin). Ativistas de solidariedade franceses e britânicos, também cooperam em procedimentos de reagrupamento familiar nas regiões de fronteira entre França e Inglaterra³⁴. Durante o ano de 2017, o ACNUR desenvolveu grupos de trabalho em conjunto com a ONG britânica "*Safe Passage*"³⁵, sobre a proteção de crianças e reunião familiar para os menores não acompanhados presentes em Calais (com membros da família na Grã-Bretanha). Isso permitiu criar um espaço colaborativo com organizações voluntárias britânicas, ONGs nacionais e internacionais (MSF, FTDA) e atores institucionais Departamento de Pas-de-Calais). (Léon, 2018:56).

³⁴ <https://calaismigrantsolidarity.wordpress.com/fr/>

³⁵ [safepassage.org.uk > Safe-Passage-Strategic-Plan-](https://safepassage.org.uk/Safe-Passage-Strategic-Plan-)

2.9.3-A situação dos refugiados estatutários

Os diferentes tipos de trabalho acadêmico sobre a questão do asilo concentram-se sobretudo na situação dos indivíduos antes de obterem o estatuto de refugiado. De uma forma geral, as pesquisas enfocam o contexto sociopolítico, causas e dinâmica de situações de exílio (Bolzman 1996; Vahabi 2008; Vinatier 2009). O ponto de vista predominante é o de interpretações jurídicas e políticas do asilo, do processo de institucionalização do sistema de acolhimento dos solicitantes de asilo e da análise geopolítica (Masse, 2001). Está também documentada uma abordagem psicológica e psiquiátrica da saúde mental dos requerentes de asilo (Bruyère, 2004) É notável um certo foco das pesquisas nas pessoas que acompanham os requerentes de asilo (Colin & Laval, 2005). Os trabalhos que combinam abordagens socio antropológicas e jurídicas, estudam a busca de asilo e a construção social e jurídica da assistência para aceder aos direitos dos exilados, examinando mais de perto as experiências e práticas de candidatos e trabalhadores (D'halluin-Mabillot, 2012 *Apud* Hély 2012). Outros analisam o tratamento dos requerentes de asilo, no que diz respeito às políticas contemporâneas de asilo, como produção "indesejável" (Akoka, 2017; Clochard, 2007; Valluy, 2009).

Em suma, os dispositivos legais, os dispositivos de controlo, a retirada e a gestão da espera atraem particularmente a atenção dos pesquisadores, que acentuam frequentemente a necessidade de tornar visível aqueles a quem esses dispositivos tendem a invisibilizar. Ao mesmo tempo, os refugiados reconhecidos continuam a ser figuras negligenciadas da pesquisa acadêmica em França e na Europa e, conseqüentemente, também são, de certa forma, invisíveis.

A questão dos refugiados "reconhecidos" tende a ser tratada juntamente com questões relacionadas à integração dos migrantes na sociedade recetora. No entanto, as estatísticas públicas sobre a integração dos imigrantes no mercado de trabalho não fornecem abundantes dados específicos sobre a situação econômica dos refugiados. Uma exceção, é a pesquisa *Enquête longitudinale sur l'intégration des primo-arrivants* (ELIPA1), que traça os perfis de recém-chegados à França, signatários do Contrato de Receção e Integração (CAI) (Jourdan, 2012) fornecendo algumas informações sobre a situação dos refugiados e a família deles.

Trabalhos "específicos" sobre o tema são raros em França. Podem ser citados os estudos de Billion (2001) e Meslin (2011) sobre o futuro ocupacional de refugiados "trabalhadores"

das décadas de 1970 a 1980, do sudeste da Ásia, de Spire (2004), numa perspetiva histórica da sociologia das políticas de emprego para refugiados no período de 1945 a 1975, a tese de doutoramento de Ducheny (2008) sobre as relações entre o Estado e os refugiados "estatutários".

Na região parisiense a condição de muitos refugiados formalmente reconhecidos, é bastante precária em termos sociais, económicos e humanitários. Muitos que viram reconhecida a proteção da França, ainda vivem em baixo de pontes, no nordeste da capital. A situação de alguns refugiados "estatutários" foi mencionada, pelo diretor geral da associação France Terre d'Asile, Pierre Henry (2019)³⁶.

Segundo este responsável, a situação de muitos refugiados em Paris, configura um problema de saúde pública. Cerca de 2000 migrantes vivem à volta da estrada "*Périphérique*", a qual circunda a cidade de Paris, e entre esses 2000 migrantes, muitos são refugiados estatutários, ou seja, que obtiveram a proteção da França e que "vivem em condições absolutamente terríveis sem água, sem banheiros, sem comida, e são forçados a vagar"³⁷.

O número de refugiados registados a viver nas ruas, é estimado em 15% a 20%" (Brancato, 2019). Gérard Sadik, um responsável pela questão de asilo na "Cimade", uma das associações de solidariedade para migrantes e refugiados, mais antigas em França, corrobora o número apresentado pela "France Terre d'Asile". De acordo com as duas associações, a causa estará em primeiro lugar na "saída dos radares" desses refugiados, quando a sua situação acaba de ser regularizada. "Este é o paradoxo do estatuto de refugiado", diz Gerard Sadik: "Em alguns casos, especialmente de homens solteiros, os requerentes de asilo têm quase mais direitos que os refugiados, eu caricato um pouco, mas ser refugiado é quase pior do que ser requerente de asilo" (<https://www.france-terre-asile.org>, 2019). Porque uma vez que o pedido é aceite, o refugiado passa a ter um outro estatuto legal, ficando sob a égide do direito comum. O Estado deixa de ser legalmente obrigado a abrigar e cuidar da pessoa refugiada. Em termos teóricos, a Convenção de Genebra exige que os estados signatários concedam aos "refugiados que residem regularmente no seu território o tratamento mais favorável possível", mas, na prática, a partir do momento em que a pessoa é considerada

³⁶ <https://www.lci.fr/population/pourquoi-des-refugies-statutaires-se-retrouvent-ils-malgre-tout-a-la-rue-a-paris-2128382.html>.

³⁷ <https://www.france-terre-asile.org/accueil/actualites/actualites-choisies/pourquoi-des-refugies-statutaires-se-retrouvent-ils-malgre-tout-a-la-rue-a-paris>.

refugiado/a, é esperado que ela, assim como qualquer cidadão comum, cuide de si própria, incluindo para encontrar uma habitação.

Depois de ultrapassados os desafios do pedido de asilo, face à burocracia que envolve o estatuto de refugiado, é uma nova aventura que tem início. De acordo com Gérard Sadik, algumas pessoas esperam dois anos para obter o seu cartão de residência, em cada etapa há meses e meses de espera. Os procedimentos administrativos burocráticos passam a ser muito mais graves do que encontrar um teto para morar. No início de 2019, o Estado anunciou a criação de 1.200 locais de abrigo em “Ile-de-France”, a fim de evitar a formação de acampamentos de rua nos distritos do nordeste de Paris³⁸. Atualmente, de acordo com a prefeitura regional, esse número de lugares em acomodações de emergência para requerentes de asilo e refugiados é de 22.000, dos quais 5800 são ocupados por refugiados estatutários. Depois da obtenção de asilo, os refugiados podem ficar até três meses nos alojamentos, para tomar as providências necessárias para a procura de emprego e habitação. Esse período é renovável uma vez. Contudo, esse período de transição pode ser psicologicamente complicado para alguns.

Em termos de direitos, em França, à exceção de alguns direitos cívicos, como o direito de voto e mobilidade, os refugiados têm livre acesso ao mercado de trabalho e aos serviços oferecidos pelo “Pôle-emploi” Centro de Emprego. Logo depois de obterem a proteção, automaticamente têm direito ao subsídio mínimo garantido, *RSA revenu de solidarité active*), mesmo que não tenham trabalhado anteriormente em França³⁹.

No entanto, várias profissões, como funcionários públicos, contabilistas públicos, advogados, oficiais de justiça, veterinários e comerciantes de tabaco, são reservadas aos franceses autóctones. Além disso, várias ocupações- incluindo profissões médicas, agentes de viagens e responsáveis de funerais - são regulamentadas (*reglementées*), ou seja, a sua prática está condicionada à autorização de uma associação profissional (*ordre professionnel*) e a um diploma obtido em França. Se um refugiado quiser praticar uma dessas profissões, ele / ela deve refazer o diploma em França ou passar por um teste (Iván et al., 2016: 54).

No caso das profissões médicas, por exemplo, não há equivalência para diplomas obtidos fora da UE. Para exercer nessa área, é necessário obter um diploma francês ou solicitar uma

³⁸ <https://www.bfmtv.com > societe > migrants-1200-places-d-hebergement...>

³⁹ <http://www.info-droits-etrangers.org/sejourner-en-france/lasile/les-droits-des-demandeurs-et-refugies/>.

autorização de exercício ao Ministério da Saúde. Para obter esta autorização é necessário fazer um teste de conhecimento teórico e um outro relativo à prática. O conhecimento de francês necessário para passar no teste é de nível B2 ou superior. A situação mais difícil é enfrentada pelos enfermeiros: no caso dessa profissão nenhuma autorização é possível, sendo necessário fazer um curso nos centros de formação especializados, com uma duração de três anos e meio (Iván et al., 2016:54). O acesso à formação é bastante competitivo, implicando um teste que visa saber se a pessoa é elegível e dois testes técnicos de aprovação propriamente dita. A isenção de certas disciplinas depende da opinião do diretor da escola. O tempo necessário para preparar o teste de admissão e seguir a formação é de cerca de cinco anos. Além disso, em França não existe um princípio legal de equivalência entre diplomas ministrado pelo Ministério da Educação. O *Enic-Naric*, o órgão responsável pela validação de títulos estrangeiros, apenas pode certificar a validade dos documentos e atestar a duração dos estudos no exterior (Iván et al., 2016:5).

2.9.4-Participação política e ativismo dos refugiados

Para os migrantes, sobretudo aqueles que foram constrangidos a migrar, as oportunidades de ação coletiva e ativismo político são limitadas. No continente europeu, um dos principais obstáculos é o fato das políticas de imigração europeia, serem cada vez mais restritivas, fazendo com que muitos migrantes não tenham o estatuto de residente legal ou autorização para trabalhar nos países de acolhimento. Essa situação de ilegalidade limita claramente o ativismo, na medida em que torna mais arriscada e difícil a visibilidade dos migrantes na esfera pública. Acresce que as condições de trabalho podem tornar mais difícil de levar a cabo ações coletivas ou ter o apoio dos sindicatos. Mesmo no caso dos migrantes que se encontram em situação legal, muitos não beneficiam de direitos políticos plenos, e essa cidadania limitada pode ser um obstáculo para o exercício do ativismo (Bekaj e Antara, 2018).

Uma categoria de migrantes que aumentou nos últimos anos na Europa, é a de mulheres requerentes de asilo e refugiadas⁴⁰, sendo esse aumento acompanhado por uma intensificação de formas de ativismo feminino em torno da questão do asilo (Freedman, 2008:1). A feminização da migração de asilo está relacionada com um reconhecimento crescente a nível internacional, de formas de perseguições baseadas na diferença de género, as quais antes não eram tidas em consideração, sendo que se tornaram mais consequentes depois da assinatura da “Convenção de Genebra” em 1951. Embora algumas ONG’s e associações que ajudam os refugiados e requerentes de asilo tenham concretizado ações específicas visando as mulheres, outras têm sido lentas em responder às necessidades das mulheres migrantes. Em muitos casos, as mulheres requerentes de asilo e refugiadas levaram a cabo as suas próprias campanhas e mobilizações, mesmo se em condições por vezes difíceis. Um dos maiores obstáculos à auto-organização dessas mulheres é a sua situação legal bastante precária que torna difícil levar os projetos até ao fim. Em França, Lesselier (2007), documentou a maneira como várias tentativas de criar movimentos e associações autónomas de mulheres refugiadas e requerentes de asilo foram de curta duração, devido quer à fragilidade do estatuto legal delas, quer à falta de reconhecimento desse tipo de iniciativas, tanto da parte dos organismos estatais como das ONG’s. Frequentemente, os refugiados ou requerentes de asilo masculinos também impedem que as mulheres ocupem lugares importantes nas associações e mobilizações. Quando conseguem ser bem-sucedidas,

⁴⁰ <http://www.caritas.org/includes/pdf/backgroundmigration.pdf>

esse tipo de mobilizações independentes podem ser uma forma de permitir um estatuto mais formal àquelas pessoas que já beneficiam de alguma forma de proteção, e ser efetivamente um meio de integração no país de acolhimento. Sales e Gregory (1998), referem o caso de mulheres da Somália que constituíram uma organização local de refugiados, e que trabalhava estreitamente com os serviços sociais em Londres. Esse tipo de organizações pode proporcionar um espaço em que as requerentes de asilo e refugiadas podem exprimir a sua própria agência política, podendo assim transcender as representações dominantes delas enquanto meras “vítimas” (Freedman, 2008: 5/6).

No âmbito das ações humanitárias, esse tipo de mobilizações de pequena escala organizadas pelas mulheres, geralmente beneficia de pouco financiamento ou de apoio oficial, acabando por ficar reduzido a ações esporádicas ou temporárias. Assim, as associações e ONG's de maior dimensão, que dispõem de vastos meios económicos e financeiros, continuam a falar em nome das refugiadas e requerentes de asilo (Freedman, 2008: 6).

A participação política não formal da diáspora dos refugiados nos seus países de origem pode assumir várias formas. O apoio pode ter como objetivo promover a construção da paz, buscando alternativas à violência e à construção da democracia por meio da difusão de ideias democráticas (Hammond *et al.* 2011). No entanto, alguns fundos e suporte técnico da diáspora podem ser usados para comprar armas ou apoiar insurgentes (Abdile, 2010).

A mobilização política das diásporas de refugiados também pode ser instrumentalizada pelo país anfitrião para a concretização dos seus próprios objetivos estratégicos. Por outro lado, num contexto de desalinhamento entre a agenda política de grupos de refugiados organizados e o país recetor, é provável que este último reprima qualquer forma de mobilização coletiva que entre em conflito total com os seus interesses estratégicos nacionais. “Grupos fortes da diáspora são, portanto, mais propensos a florescer num país recetor que seja favorável, ou pelo menos não fundamentalmente hostil às atividades políticas dirigidas ao país de origem” (Bekaj & Antara, 2018: 81).

A diáspora dos refugiados pode iniciar ou contribuir para o diálogo sobre políticas nos níveis nacional, regional ou internacional e servir de ponte entre os países anfitriões e os países de origem. Os seus membros também podem apoiar a criação de redes transnacionais e organizações da sociedade civil com foco na capacitação de jovens, educação e transferência de valores democráticos para o seu país de origem. Durante as discussões de

grupos focais com os refugiados somalis em Estocolmo (Adan, 2018) muitos participantes reconheceram que a diáspora é um ativo político vital e que eles estão conectados ao seu país de origem de várias maneiras, principalmente através da implementação de programas humanitários e de desenvolvimento.

A importância da sociedade civil em trazer mudanças ou transformações sociais e políticas também foi destacada pelos afegãos entrevistados na Alemanha. Enquanto fontes de esperança, essas organizações, frequentemente lideradas pela geração mais jovem, tendem a ter objetivos não violentos, não sectários e liberais, e visam promover discursos alternativos e progressistas nas sociedades afetadas por conflitos (Bekaj & Antara, 2018:83).

De maneira semelhante, refugiados sul-sudaneses e congoleses no Uganda estabeleceram organizações lideradas por refugiados, adaptadas às suas necessidades enquanto estavam no exílio (Zakaryan 2018: 22). Por exemplo, as associações de estudantes permitiram que os refugiados se unissem primariamente com base na sua identidade nacional e deliberassem sobre questões dos seus países de origem. No trabalho com grupos focais em Kampala, membros de associações estudantis congolesas e do Sudão do Sul, expressaram o seu desejo de criar solidariedade entre os jovens refugiados por meio da educação e de transmitir a mensagem de unidade nacional, em oposição à identidade tribal, baseando-se nas suas experiências partilhadas enquanto refugiados no Uganda (Zakaryan 2018: 22).

De entre os países anfitriões em que foram realizadas entrevistas com refugiados, os membros da sociedade civil síria e as organizações da diáspora estavam entre as mais ativas. Por exemplo, “Citizens for Syria” na Alemanha, criado por ativistas sírios em 2013⁴¹, visa construir uma ampla base de atores sociais para aumentar a consciencialização sobre o uso da violência e promover aspirações de liberdade, dignidade, participação civil e desenvolvimento partilhado. A organização estabeleceu uma plataforma em rede global para as organizações da sociedade civil, bem como iniciativas e atividades para promover o desenvolvimento de uma sociedade civil independente na Síria, e fornece treinamento de desenvolvimento de capacidade para ONGs sírias dentro e fora do país (Bekaj & Antara, 2018:85).

Além de serem membros de organizações da sociedade civil e da diáspora, os refugiados têm o direito de serem considerados “cidadãos” no seu país de origem e de participar do

⁴¹ <https://citizensforsyria.org/>.

governo da sua própria comunidade política, inclusive por meio de protestos políticos pacíficos contra o governo do seu país de origem, enquanto no exílio (Long, 2010).

Particularmente, alguns dos refugiados sírios entrevistados na Suécia (Andén-Papadopoulos e Pantti 2013), observaram que quando consideram necessário, realizam mobilização comunitária e organizam manifestações para chamar a atenção para a situação na sua terra natal. Para esse fim, os participantes sírios reconheceram o potencial da diáspora dos refugiados para pressionar o país anfitrião e a comunidade internacional sobre questões relacionadas ao seu país de origem e a importância de não ter que recuar a repressão. Os ativistas sírios que se encontram fora do país, estão envolvidos principalmente na conexão das vozes dos manifestantes dentro do país com o mundo exterior, divulgando informações sobre a guerra civil síria e colaborando com jornalistas profissionais para aumentar a conscientização da situação na Síria entre o público (Andén-Papadopoulos e Pantti 2013).

Numa abordagem mais crítica do ativismo político dos refugiados e requerentes de asilo, Rivetti (2013) analisa a importância do ativismo político na identidade dos refugiados iranianos na Itália e na Turquia, investigando a forma como o desempenham e o incorporam, considerando a pressão sobreposta da política internacional, de redes pessoais e da assistência prestada por organizações da sociedade civil.

O caso dos refugiados políticos iranianos na Itália e na Turquia destaca-se pela experiência histórica dos iranianos com a emigração e o fato de o Irão suscitar particular interesse da parte de várias ONGs de direitos humanos. Rivetti (2013) descreve como o processo de “ser um refugiado” funciona não apenas através de formas clássicas de pressão institucional, mas também através de formas “inesperadas”, como os esforços de ONG’s no sentido de capacitar politicamente os refugiados. Apesar do valor positivo que é normalmente atribuído a esse esforço de capacitação, em certos contextos o ativismo político pode forçar os refugiados a assumir papéis preestabelecidos, como “defensores de direitos humanos” ou “ativistas do movimento verde” (Rivetti, 2013:305). De forma paradoxal, os refugiados agem dentro de um contexto que os domina, mesmo quando supostamente tenta capacitá-los.

Na linha de muitos estudos que exploram as relações de poder envolvendo os refugiados e a “construção social e política” do refugiado (Zetter, 1988:1), a autora sublinha evidências que confirmam que os refugiados são imersos num contexto que os domina. Esse domínio assume duas formas: determina a identidade dos refugiados, por um lado, e por outro, limita a sua *agência* na modificação dessa identidade. A primeira forma está relacionada com a

influência que a retórica da democracia e da democratização exerce sobre a identidade dos refugiados e as agendas humanitárias das organizações internacionais e ONGs locais. A insistência da política internacional sobre o discurso dos direitos humanos e democratização, e a capacidade da diáspora iraniana de explorá-lo, desempenharam um papel crucial na definição de refugiados iranianos enquanto “ativistas pró-democráticos” (Rivetti, 2013:315).

A segunda forma é que, o contexto limita a agência dos refugiados para modificar o pressuposto que equipara os refugiados iranianos a ativistas. De fato, os refugiados estão sujeitos a uma série de pressões que os empurram para a incorporação e o desempenho de um papel. Mesmo quando há espaço para resistência e crítica, a emancipação desse tipo de dominação é uma tarefa bastante difícil (Rivetti, 2013: 314).

Essas duas formas de dominação variam em termos de intensidade de acordo com os contextos em que os refugiados são inseridos. Em particular, a intensidade da dominação está ligada à presença de laços fortes ou fracos (Granovetter, 1973). Em certos contextos, de fato, os refugiados são mais livres para rejeitar ou criticar o rótulo de ativistas políticos e enfatizar a sua extrema flexibilidade. Isso acontece naqueles contextos em que os refugiados têm laços fortes, mantêm relações pessoais e contatos com os seus interlocutores. Ao contrário, parece que a performatividade de “ser um refugiado político” aumenta a sua força e normatividade num contexto em que os refugiados têm laços fracos (Rivetti, 2013: 315).

Por exemplo, num contexto caracterizado por laços fortes, como a família, os refugiados parecem poder secundar a sua identidade de ativistas e apresentar-se simplesmente como jovens que desejam atingir melhores condições de vida.

No caso da nossa pesquisa, interessa-nos conhecer as possibilidades de ação política dos artistas refugiados, tendo em vista a sua integração em França. Trata-se de articular o percurso dos artistas estudados, as suas práticas artísticas e a sua “agência política”. A condição de refugiado ou de requerente de asilo limita o exercício da cidadania, da ação política ou ativista, na ausência de apoios da parte do Estado ou de ONGs. Essa dificuldade de agir no campo político é mais acentuada no caso das mulheres. Estas, por terem falta de recursos nem sempre conseguem ser ouvidas no espaço público, sendo que as organizações que dispõem de vastos recursos é que acabam por falar em nome das refugiadas e requerentes de asilo. Tendo em conta que os refugiados do aa-e dispõem da arte como instrumento de ação e expressão, torna-se pertinente saber em que medida a sua forma de ser “refugiado”, é

algo que eles próprios definem, ou se é algo pré-determinado pela associação e pela sociedade recetora mais abrangente (que são impulsionadoras potenciais da construção social e política do refugiado). Explorar as formas que podem assumir o ativismo dos refugiados, (dirigido ao país de origem ou ao país de destino? formal ou informal) é também relevante para esclarecer as modalidades da integração considerada como um processo que envolve não só o país de destino, mas também o país de origem.

Capítulo 3- Análise dos dados

3.1- O terreno

A entrada no Terreno

A fase exploratória da nossa pesquisa teve início com a realização de quatro entrevistas. Uma entrevista a um sociólogo, Saiid Mouamama, cujos trabalhos abordam a temática da imigração e integração no contexto francês, e as outras três tiveram como entrevistadas pessoas que trabalham em organismos públicos e associações dedicados à integração de requerentes de asilo e refugiados. Entrevistamos uma trabalhadora social num CADA (centro de acolhimento de requerentes de asilo) ligado à associação *France Terre d'Asile*, um funcionário do OFPRA, o organismo responsável pela avaliação e atribuição do direito de asilo, e uma jurista funcionária do CNDA (*Cour National du Droit d'Asile*). Posteriormente, com vista a termos um contato direto com a problemática dos refugiados em Paris, inscrevemo-nos enquanto voluntário na associação *Utopia 56* em outubro de 2018, e no *atelier des artistes en exil* em fevereiro de 2019.

A *Utopia 56* é uma associação criada em janeiro de 2016 na Bretanha com o objetivo inicial de supervisionar o voluntariado que foi implantado no campo de refugiados de *Calais*, no norte de França. Com o passar do tempo a associação expandiu-se por outras cidades: Lille, Paris, Rennes, Tours e Toulouse.

A ação de *Utopia 56* foca-se nos domínios seguintes: acesso aos cuidados de saúde, rondas noturnas nos locais ocupados pelos migrantes para avaliar as suas necessidades, assistência na distribuição de refeições, roupas, produtos de higiene, tendas, sacos de dormir; alojamento temporário através do voluntariado de cidadãos que se disponibilizam para receber os refugiados por 2 ou 3 noites nas suas casas; ajuda jurídica e administrativa. A associação está organizada em quatro núcleos principais ou áreas de atuação, de acordo com o tipo de grupos de migrantes e as necessidades do terreno: um núcleo dedicado aos menores isolados, um dedicado às mulheres e famílias (casais com ou sem filhos), um núcleo dirigido aos homens sós, grupo de rondas noturnas que fazem o recenseamento dos refugiados, avaliação das necessidades e distribuição de materiais como roupas, mantas, tendas e produtos de higiene.

Na associação *Utopia 56* a nossa missão consistiu no acompanhamento de migrantes recém-chegados e requerentes de asilo que vivem nas ruas nas deslocações para as casas de pessoas que lhes oferecem alojamento temporário, por uma ou duas noites enquanto eles esperam a resposta dos dispositivos estatais de ajuda ao alojamento. Acompanhávamos

sobretudo grupos de mulheres ou famílias, casais com crianças. A colaboração com essa associação, além de ter possibilitado um contato direto com a realidade dos migrantes e refugiados em Paris, deu-nos acesso a algumas sessões de formação relativa à questão do asilo, que nos foram bastante úteis na compreensão do nosso objeto de estudo.

Desde o início do verão de 2018 que começamos a seguir as atividades do aa-e para fins do presente estudo. Essas atividades compreendem exposições, debates sobre a questão migratória nos quais membros do aa-e participaram, concertos e outros espetáculos (performances, teatro e dança). De 1 a 30 de novembro de 2018 acompanhamos a segunda edição do festival anual do aa-e *Visions d'exil*, durante o qual tivemos um primeiro contato com os artistas e pudemos observar a lógica de funcionamento da associação no que respeita a organização de eventos. A nossa inscrição no aa-e ocorreu na sequência de uma reunião com os dirigentes da associação em fevereiro de 2019. O aa-e organiza mensalmente uma reunião com estudantes que queiram fazer estágios ou que escolheram o aa-e como tema de trabalho no quadro da sua formação. A associação propõe aos estudantes ou investigadores que queiram fazer observação no *atelier* de contribuírem como voluntários em troca do acesso aos artistas e às suas atividades. Os dirigentes afirmam que são bastante cautelosos na relação com o exterior, uma vez que há pessoas que contactam o aa-e apenas para obter informações sem dar nenhuma contribuição relevante em troca. Então, eles esforçam-se para que haja reciprocidade nesse aspeto, e também tentam proteger os artistas, muitos dos quais passaram por experiências traumáticas, ou por razões variadas não estão dispostos a responder às inúmeras solicitações de estudantes ou curiosos. A ideia no aa-e é que os artistas se sintam como num ambiente de família.

No nosso caso a adesão ao aa-e teve como propósito num primeiro momento divulgar o programa de alojamento temporário do aa-e, destinado aos artistas requerentes de asilo ou refugiados que não têm domicílio fixo. Aproveitando a experiência que adquirimos com a colaboração com a *Utopia 56* no domínio do alojamento, escolhemos esse domínio de intervenção. Diferentemente da *Utopia 56*, o aa-e procura alojamentos temporários para alguns artistas, mas para mais tempo, de preferência de uma a três semanas no mínimo. A associação tem uma lista de pessoas que disponibilizam uma parte ou o todo do seu apartamento, garagem, um quarto, um sofá ou cama durante algumas semanas. A nossa tarefa consistiu em alargar essa lista tanto quanto possível passando a palavra às pessoas que nos rodeiam, e contactando potenciais colaboradores como associações de apoio aos

imigrantes e outros organismos. Quando as pessoas mostram interesse, geralmente marca-se um encontro no aa-e com os responsáveis para que estes expliquem pessoalmente a situação dos artistas refugiados e o valor social do trabalho da associação. Essa etapa é necessária para transmitir confiança aos interessados, porque a maior parte das pessoas tem tendência a associar os refugiados com o “perigo” das ruas e fenómenos como a delinquência e criminalidade. Depois de terem uma conversa com os responsáveis, tínhamos como função dar uma volta pelo espaço da associação com as pessoas para mostrar e explicar o trabalho dos artistas. Desse modo, as pessoas têm a oportunidade de ver que os artistas refugiados são pessoas normais que tinham uma vida normal, a qual foi abalada por circunstâncias extremas. Quando os interessados aceitam alojar os artistas, faz-se um contrato com a associação estipulando todas as condições das pessoas que se voluntariam e as regras da casa ou do espaço disponibilizado a serem seguidas. A associação compromete-se a responsabilizar-se por quaisquer danos causados pelos artistas alojados, havendo sempre um responsável do aa-e que os acompanha no início e verifica no fim do período de alojamento o estado do espaço disponibilizado. De fevereiro a julho de 2019, essa foi a forma que assumiu a nossa colaboração com o aa-e.

A partir do momento em que nos inscrevemos como voluntário no aa-e, começamos a ter oportunidades frequentes de dialogar com os artistas, e os responsáveis fizeram-nos uma lista de artistas que podíamos contactar para entrevistas de acordo com os perfis previamente indicados por nós. Nem todos os artistas aceitam falar da sua vida ou do seu trabalho. Alguns optam por não comunicar pura e simplesmente, exceto por razões estritamente profissionais. Outros, à força de já terem concedido muitas entrevistas a estudantes e investigadores, cansam-se e recusam o contato. Contudo, embora muitos artistas estejam saturados com tantas solicitações para entrevistas, a associação incentiva-os a colaborarem com os estudantes sempre que possível, pois em geral apenas são concedidas entrevistas aos estudantes que já são ou vão ser voluntários da associação, ou seja, que vão contribuir de alguma maneira para o trabalho dos artistas. De uma forma geral, os artistas não respondem afirmativamente a pedidos de entrevista, quando são contactados individualmente sem passar pelos responsáveis do aa-e. Os artistas que entrevistamos inicialmente, foram prevenidos de que seriam contactados por nós, sendo que já tinham manifestado o seu acordo quando obtivemos os seus contatos.

De fevereiro a finais de junho de 2019, frequentamos o espaço da associação em média duas vezes por semana, uma vez que o nosso voluntariado nem sempre exigia uma presença física nos locais da associação. Uma boa parte das tarefas podiam ser desempenhadas à distância. O mês de julho e novembro de 2019 foram os meses em que fizemos um trabalho de campo mais intensivo, frequentando o espaço de segunda a quinta, às vezes durante a semana completa. Nesse período o voluntariado diversificou-se em termos de tarefas. Passamos a prestar apoio administrativo com o atendimento uma vez por semana de artistas requerentes de asilo que precisavam de organizar o seu processo do pedido de asilo, e de outros que possuem o estatuto, mas que necessitam de orientação para consolidar o benefício dos seus direitos. Fizemos acompanhamento de artistas que não falam francês a eventos culturais, assim como a serviços enquanto tradutor/mediador. Também ajudamos na organização dos eventos do aa-e como condutor de carrinhas no transporte de materiais e pessoas, e enquanto mediador nos eventos realizados no espaço da associação, nomeadamente na realização do festival *Visions d'exil* de 2019. A nossa função enquanto mediador, consistia em receber e informar os visitantes no aa-e ou nos espaços em que decorriam as atividades, distribuir folhetos juntos de organizações parceiras da associação. No âmbito da edição de 2019 do festival *Visions d'exil*, participamos numa reunião em que todos os artistas participantes do evento explicaram o significado dos seus trabalhos, para que nós enquanto mediadores fossemos capazes de explicar aos visitantes das exposições.

Até o final de 2019 a associação esteve sediada numa instalações provisórias, depois de ter passado três meses numa escola de Belas-artes de Paris, cujo espaço foi disponibilizado pela câmara municipal de Paris. O espaço provisório tinha apenas 150 metros quadrados, ao passo que o edifício em que o aa-e se encontrava inicialmente em 2017 e que ocupou até junho de 2019, tinha cerca de 1000 m². A *Mairie* de Paris cedeu um novo espaço ao aa-e de cerca 1000 m² no centro da cidade, tendo a associação começado a ocupar as novas instalações no início do mês de fevereiro.

A mudança para o novo espaço tem sido acompanhada por alterações importantes na organização. Ao contrário dos espaços anteriores, nas novas instalações os responsáveis têm a chave, estando a gestão completamente a cargo deles. Cada disciplina artística terá um representante cuja função é inteirar-se das necessidades do seu domínio e fazer a ponte com os responsáveis. Haverá também a eleição anual de alguns artistas com a função de delegados no conselho da administração do aa-e. A associação passa também a incentivar

de forma ativa os artistas a serem multidisciplinares, por exemplo que alguém da área do cinema experimente a música, a pintura etc. A ideia é fazer com que os vários departamentos artísticos interajam e façam experimentações criativas.

Descrição do aa-e

O *Atelier des artistes en exil* (aa-e) é uma associação fundada por Ariel Cypel e Judith Depaule, diretores teatrais, em janeiro de 2017, com o objetivo de levar a cabo a reestruturação profissional e social de artistas refugiados na cena cultural francesa. Contando aproximadamente com 250 artistas afiliados, de 45 nacionalidades diferentes, a associação serve de espaço de trabalho para os artistas, organiza exposições coletivas, acompanha artistas e ajuda-os na integração à rede profissional de artistas em França. O *atelier* acolhe refugiados de diferentes nacionalidades, o que faz com que a situação dos artistas seja muito variável, assim como o estatuto ⁴². Cada caso é único e a associação enquadra cada artista individualmente. “*Buscamos apoiar a profissionalização dos artistas*”, diz Judith Depaule, “*e permitimos que perpetuem o seu know-how e as suas culturas, que em muitos casos estão ameaçadas nos seus países de origem*”⁴³ [Entrevista de Judith Depaule a *lexpress.fr*]. Os artistas pagam uma cota anual no valor mínimo de um euro.

Ariel Cypel e Judith Depaule, dramaturgos de profissão, estiveram na origem de um projeto anterior enquanto diretores artísticos, designado *Confluences*, que era um centro cultural e local de envolvimento artístico em Paris. Eles lançaram em Outubro de 2015, um apelo nacional denominado *Ouvrons nos lieux* “abramos os nossos espaços”. A ideia era fazer com que as estruturas artísticas dessem o exemplo no acolhimento de migrantes. Este convite feito aos espaços culturais de abrirem as suas portas aos refugiados culminou na organização de um festival “*Péril Syrie*.”

Nas instalações do aa-e realizam-se *workshops* para artistas em que quase todos os campos disciplinares são representados (pintores, arquitetos, estilistas, escultores, cineastas, fotógrafos, escritores, etc.), existindo também espaços coletivos de artes cênicas (dança, música, teatro). Essa iniciativa está organizada em torno do acolhimento e também do apoio tanto administrativo como profissional aos artistas refugiados das mais variadas origens e disciplinas. Os artistas beneficiam de apoio personalizado de acordo com a sua situação e as suas necessidades artísticas. Eles são postos em contato, de forma direcionada, com

⁴² : <https://aa-e.org/en/category/atelier-2/>, l’atelier des artistes en exil.

⁴³ https://www.lexpress.fr/actualite/l-atelier-des-artistes-en-exil-une-ruche-planetaire_2086765.html.

profissionais, por meio de reuniões, exposições e intercâmbios. A assistência da associação também permite que os artistas participem em oficinas de mediação cultural, e em eventos de prestígio. Um exemplo disso é "*Jeune Yacoub*", uma história sobre migração baseada no relato de Yacouba Konaté, produzida pela aa-e, figurou na programação oficial do reputado *Festival d'Avignon* de 2019, o que traduz um reconhecimento institucional importante.

Os artistas costumam chegar ao aa-e graças à rede de pessoas conhecidas, de profissionais do mundo da arte, ou de órgãos relacionados com o acolhimento de migrantes. Adaptar-se ao percurso de todos e inovar é uma prioridade para os supervisores do projeto. Face à falta de vagas disponíveis para as aulas de francês e do problema de iniciar esses cursos durante o ano, criaram uma formação de francês na associação. É um sistema de aprendizagem da língua através da arte. Por exemplo, a oralidade é aprendida com os atores, a escrita com escritores e as saídas para visitas a exposições são usadas como material do curso. O fato desse espaço associativo ser multicultural e multidisciplinar fez com que se tornasse para muitas pessoas um local de encontro e partilha, uma âncora face à sua experiência de deslocamento. Trata-se de um lugar onde, de uma certa forma a arte pode se libertar das fronteiras.

O aa-e tem entre 25% a 30% de mulheres entre os seus membros. No ano de 2018, durante alguns meses, algumas pintoras do Iêmen e do Afeganistão tiveram a sua oficina escondida dos olhos dos homens. "*Essas mulheres muitas vezes sofreram desmesuradamente, o bastante para que as deixemos por vezes tranquilas no seu canto e vêm de países marcados por uma dominação masculina extremamente violenta*", afirma a fundadora. Em dezembro de 2018, a associação recebeu o Prêmio Cultura pela Paz concedido pela Fundação *Chirac* em parceria com a Fundação *Culture e Diversité*. Este prêmio distingue associações e personalidades pela sua ação em favor da criação de soluções aos conflitos por meio de programas artísticos ou culturais.

Oficialmente, os objetivos anunciados pelos fundadores do *atelier*, são entre outros ⁴⁴: identificar artistas refugiados de todas as áreas artísticas no continente europeu; construir uma oficina física em várias cidades europeias, lugares onde os artistas refugiados podem apresentar-se, encontrar-se, se reunirem e iniciar a sua prática; acompanhar os artistas no seu pedido de asilo e integração social; organizar um festival artístico anual multidisciplinar

⁴⁴ https://aa-e.org/wp-content/uploads/2017/10/DOSSIER_aa-e.pdf, l'atelier des artistes en exil

intitulado *Visions d'exil*⁴⁵, reunindo obras de artistas refugiados e de outros artistas que trabalham sobre o tema do exílio. Por *artista no exílio*, a associação entende “um artista que não pode voltar ao seu país de origem porque a sua vida ou a sua atividade são ameaçadas”⁴⁶.

Podemos resumir a ação do aa-e ao distinguir 5 categorias de atores e entidades em torno das quais se desenrolam as atividades da associação: a primeira é dos artistas cuja presença em Paris resulta de uma deslocação forçada dos seus países de origem, ou que não podem regressar aos seus países. A grande maioria dos artistas afiliados já desenvolvia uma atividade artística no seu país e pretende dar continuidade à sua prática em França. Uma pequena minoria tornou-se artista durante ou na sequência do seu percurso migratório, e precisa de acompanhamento para se profissionalizar. Geralmente, são os artistas que procuram e contactam o *atelier*. Ao chegar à associação, depois de uma análise da situação do artista, o aa-e põe à sua disposição espaços ou oficinas de trabalho e reunião; organiza encontros com profissionais do domínio artístico da pessoa; cria eventos que favorecem a visibilidade e o contato do artista com o público; incentiva a criação de laços com outros artistas do aa-e a fim de propiciar o diálogo e a colaboração nos seus projetos; ajuda na elaboração do *curriculum vitae*; coloca o perfil e os projetos do artista no seu *website*; disponibiliza formações, nomeadamente da língua francesa; ajuda nos procedimentos administrativos; dispensa conselhos jurídicos e psicológicos com a ajuda de profissionais voluntários e dirige os artistas para os assistentes sociais; informa os artistas sobre os valores culturais franceses e acompanha a montagem de projetos.

Uma segunda categoria de atores é a dos “profissionais”. Essa designação pode compreender artistas, estabelecimentos culturais como companhias de teatro, associações, coletivos artísticos, escolas ou uma empresa privada, que muitas vezes procuram ajudar os artistas refugiados acompanhando-os na sua integração através de financiamento, da inclusão na sua programação ou do convite aos artistas para serem “residentes” nas suas instalações. Nesses casos, a ação do aa-e passa por organizar encontros com os artistas presentes na região em que estão sediados os organismos interessados, organização de exposições de trabalhos dos artistas pelos quais os organismos se interessaram e divulgar no seu *website* as ações desenvolvidas pelas entidades visando os artistas. A terceira categoria é a o dos “particulares” ou membros da sociedade civil sensíveis à causa dos artistas

⁴⁵ https://aa-e.org/wp-content/uploads/2017/10/DOSSIER_aa-e.pdf, l'atelier des artistes en exil

⁴⁶ https://aa-e.org/wp-content/uploads/2017/10/DOSSIER_aa-e.pdf, l'atelier des artistes en exil

refugiados. O aa-e propõe aos particulares que ajudem financeiramente a associação; que sejam voluntários envolvendo-se com algumas das suas ações; que disponibilizem as suas competências profissionais; que acompanhem um artista enquanto “patrocinador”, ou que disponibilizem um alojamento ou espaço de trabalho caso tenham essa possibilidade. O quarto tipo de atores é constituído por Fundações e empresas que dispõem de meios de financiamento, podendo subvencionar o aa-e ou propor materiais e bolsas para os artistas. Um quinto tipo de atores é composto por ONG’s, centros de acolhimento e escolas de francês, que se encarregam da receção e acompanhamento de migrantes recém-chegados no território francês. No que concerne a estes últimos o aa-e incita-os a encaminharem os artistas para a associação e a concertarem com a associação no sentido de levar a cabo oficinas de prática artística.

A associação tem uma escola de francês designada “Aprender francês pela arte”. A escola tem como objetivo “facilitar a integração dos artistas refugiados através da aprendizagem da língua francesa na forma escrita e oral, da apropriação de códigos sociais e culturais através da participação em eventos da atualidade cultural em Paris⁴⁷. A escola administra as suas lições em torno de 4 eixos: saídas culturais para diferentes museus parceiros do aa-e; referências culturais como base da aprendizagem (conteúdos de exposições e recursos didáticos fornecidos pela biblioteca *Forney*); práticas artísticas que visam desenvolver a oralidade (teatro) e a escrita (literatura); um espaço virtual para prolongar a aprendizagem para além dos espaços físicos. A abordagem linguística e cultural das exposições é concebida com as equipas educativas de museus, de conferencistas e responsáveis de exposições. Os responsáveis do aa-e acreditam que a deslocação do curso de francês para salas de exposições e bibliotecas, proporciona aos estudantes uma posição ativa que desencadeiam molas cognitivas e sensoriais, estimulando a expressão oral, a aquisição de códigos visuais e culturais, a troca no seio do grupo, e consequentemente a integração.

A inclusão pela escola de uma plataforma de ensino *e-learning* tem como finalidade permitir uma maior flexibilidade na aprendizagem. Os artistas que por um dia ou por períodos de tempo variável, não possam assistir aos cursos presenciais devido a problemas de saúde, razões profissionais ou assuntos administrativos, podem aceder ao conteúdo da formação através da plataforma *online*, podendo ser assistidos pelos formadores à distância.

⁴⁷ <https://aa-e.org/fr/cours/>.

Tendo em vista uma abordagem exaustiva da língua francesa, a equipa pedagógica da escola é pluridisciplinar, havendo formadores de áreas que vão de filosofia à ortofonia.

O momento do ano mais alto na vida do aa-e é a realização do festival anual *Visions d'exil*. Esse festival multidisciplinar consiste na organização de atividades como exposições, instalações, performances, desfiles, concertos, espetáculos de dança e teatro, contos juvenis, projeção de filmes e documentários, encontros, debates, noites literárias, produção gráfica e oficinas artísticas participativas. O aa-e organiza o festival em colaboração com algumas organizações com as quais tem parcerias, nomeadamente a “*Cité internationale des arts*” de Paris. O *Visions d'exil*, que tem a duração de um mês (geralmente durante o mês de Novembro) já conta com três edições (duas das quais pudemos assistir) e decorre em múltiplos espaços parisienses. Esse festival tem um papel fundamental na dinamização das atividades do aa-e, na medida em que proporciona uma grande projeção e visibilidade à associação, contribuindo assim para alargar o universo de colaboradores das mais variadas categorias. Todos os eventos que integram o festival são de entrada gratuita, e cada edição explora uma temática diferente.

Estrutura organizacional do aa-e

A equipa do aa-e é hierarquicamente composta por uma direção encabeçada por Judith Depaule, a fundadora, seguida de Ariel Cypel cofundador, que se ocupa da coordenação geral das atividades. Segue-se uma pessoa na área administrativa que trata de assuntos como a contabilidade e tudo que implique burocracia; uma assistente de programação a qual gere a organização dos eventos; uma responsável pela escola de francês; uma responsável pela relação com os meios de comunicação social; uma equipa responsável pelas traduções constituída por 3 pessoas. Na base da estrutura organizacional da associação encontra-se uma rede de voluntários (inclui muitos artistas membros do atelier) cujas funções variam de acordo com as competências de cada um, e alguns estagiários.

O aa-e é uma organização sem fins lucrativos. Tendo em conta que o objetivo do aa-e é a estruturação profissional e social dos artistas no exílio, para esse fim a associação solicita e beneficia de fundos públicos e privados, portanto considera-se legalmente que a organização presta um serviço público. O aa-e conta com uma rede de cerca de 17 parceiros como a *Mairie* (Câmara Municipal de Paris), algumas outras municipalidades, a SACD (sociedade

de autores e compositores dramáticos), o Museu da Imigração de Paris, o *Office français de protection des réfugiés et apatrides* (OFPRA), algumas fundações e organismos culturais etc. Entre os parceiros cuja colaboração com o aa-e é mais ativa, estão o Museu da Imigração e “*Cité Internationale des Arts*”, os quais participam todos os anos na realização do festival *Visions d’exil*. A SACD também se destaca como um parceiro importante, pois concede bolsas de estudo e de realização de projetos aos artistas do aa-e. Em 2019, essa organização concedeu financiamentos no valor 3000 euros a 8 artistas do aa-e para as mais variadas áreas: dança, teatro, animação, filme de ficção e realização de séries de televisão. Esse apoio financeiro é bastante útil, pois permite aos artistas a concretização dos seus projetos que muitas vezes se encontram paralisados face à experiência traumática do exílio. Todos os beneficiários das bolsas da SACD têm o acesso aos espaços de trabalho e recursos como bibliotecas, salas de ensaio etc.

O aa-e realiza de vez em quando, encontros com as instituições que financiam a associação, a fim de ficarem a par das atividades. Nesses encontros, os artistas encenam ou executam a sua arte: dança, canções, teatro etc., na presença dos representantes das organizações, os quais geralmente visitam o espaço da associação. Depois da visita guiada ao espaço e das performances dos artistas, segue-se um momento em que os visitantes colocam questões aos artistas e aos responsáveis. Essas ocasiões são aproveitadas pelos organizadores para favorecer o convívio e a partilha de elementos culturais. Por exemplo, numa dessas reuniões a que assistimos, foi servida uma refeição típica da Palestina, preparada por uma artista do aa-e, tendo sido para todas as pessoas presentes uma oportunidade de descobrir um pouco da gastronomia palestiniana.

A adesão dos artistas à associação não implica nenhum contrato formal, existindo apenas um acordo moral entre os responsáveis e os artistas. A adesão à associação tem um valor mínimo de 1 euro por ano, portanto, mesmo estando numa situação de grande precariedade os artistas podem aderir. O acordo moral consiste na conjugação de esforços entre todos os membros no sentido de efetivar a integração profissional dos artistas e no engajamento na causa dos refugiados. Contudo, há artistas que vendem bem as suas obras, ganham dinheiro com os espetáculos. Nesses casos e no que toca particularmente aos artistas plásticos, o aa-e fez uma espécie de pacto verbal com todos eles, propondo que de cada vez que um artista vende uma obra, dê 20 por cento da venda a um fundo comum que é destinado a comprar materiais para os outros artistas. Dessa forma, quanto mais vendem, melhor permitem aos

outros artistas de trabalhar em melhores condições, sem que seja necessário haver um contrato formal. O cofundador do aa-e afirma que em algumas situações, ele e os outros responsáveis acabam por assumir algumas das funções de um *manager* dos artistas, por uma questão de necessidade de protegê-los face a tentativas de abuso nas negociações para fins de contratação ou espetáculos e exposições.

Tu tornas-te de fato um agente deles, o *manager* deles, porque consegues contratos para eles, tu vendes às vezes o trabalho deles, porque propões aqui e acolá, é verdade que são áreas que podem relevar do domínio lucrativo, mas nós não temos nada a ver com isso, tentamos guardar a nossa linha. Se depois há algum dinheiro que pode beneficiar a associação, muito bem, mas é sempre para servir o coletivo. [Entrevista a Ariel cypel]

Nenhum artista refugiado ocupa um posto de direção ou coordenação no aa-e. Em termos artísticos, de uma maneira geral o aa-e não impõe aos artistas as suas expressões, não escolhe o conteúdo das suas obras. Os responsáveis aconselham, dão a opinião deles, orientam, selecionam, organizam encontros, mas é o artista que decide o que vai fazer. Contudo, o aa-e tenta evitar o fechamento das pessoas, por exemplo que os sudaneses trabalhem exclusivamente com sudaneses, os sírios entre eles etc. As oficinas não estão organizadas por origem dos artistas, embora tenhamos constatado que eles tendem espontaneamente a se reunir entre eles baseando-se nas suas origens étnicas. O aa-e incentiva a mistura, por exemplo: há um grupo musical saharoui na associação, mas composto não apenas por saharauis, a música é saharauí e a vocalista também, mas não exclusivamente. O aa-e faz muitas experimentações desse género, por exemplo de um músico sírio com a música uigure. O cofundador afirma que isso tem a ver com “*o fato de a arte não existir senão pelo encontro*”. A mistura também ocorre naturalmente, e não somente por razões artísticas.

Uma parte considerável dos artistas afiliados passaram ou passam por traumas, e o aa-e propõe tratamentos psicológicos quando as pessoas sentem necessidade. Não são tratamentos que estão integrados nas suas práticas artísticas, mas podem assumir diversas formas: psicólogos voluntários, inclusive na língua materna das pessoas. Há pessoas que praticam a medicina alternativa, nomeadamente uma especialista de energia vital, do tai shi, do yoga, práticas que propiciam o bem-estar. Por exemplo, o cofundador diz que de vez em quando pode dizer a alguém: “*há uns tempos que me dizes que não dormes bem à noite, se calhar ver um psicólogo te faria bem*”, e a pessoa diz que está de acordo e segue o tratamento. O aa-e não pratica a arte-terapia, visto que os membros são artistas, portanto, perfeitamente conscientes da dimensão artística do seu trabalho.

3.2- *Os artistas entrevistados e acompanhados*

Na fase do trabalho de campo, efetuamos 5 entrevistas a artistas: Ahmed, pintor sudanês; Mahmoud pintor, arquitecto, encenador e *designer*, oriundo do Líbano e Síria; Lina, pintora e encenadora síria; Maral, pintora, desenhadora e fotógrafa iraniana; Ahlam, grafiter iemenita. Entrevistamos também o cofundador da associação, Ariel Cypel. Acompanhamos de perto o trabalho de Kubra, pintora, encenadora e *designer* originária do Afeganistão, com a qual não realizamos uma entrevista formal, mas fomos mantendo conversas sobre o seu trabalho. Os nomes dos artistas referidos são os verdadeiros, uma vez que nenhum dos entrevistados solicitou o anonimato.

Ahmed -Ahmed nasceu em 1969, em Kerjoria, no Sudão. O artista obteve o estatuto de refugiado em França. Estudou arte em Cartum, mas a situação política no país marcada pela chegada ao poder do regime islâmico força-o a interromper os estudos e a integrar grupos estudantis contestatários. Ele diz que com o regime islâmico as artes não podiam ser exercidas livremente, sendo as regras impostas bastante estritas. Todas as manifestações artísticas que incluíssem imagens, jornais, livros etc. deviam obedecer às regras islâmicas, ficando tudo sob seu controlo. “*Nós não podíamos desenhar o tipo de desenhos que eu tenho aqui, na época, pois não está de acordo a lei da Sharia, isso provocou muitos problemas com os estudantes, que tinham a sua liberdade limitada.*”

Em 2007, foge para Turquia, indo depois para Grécia. Ahmed residiu oito anos em Atenas, onde integrou uma organização ambientalista e um centro de refugiados. Diz que tentou integrar-se na cena artística grega, encontrou algumas galerias, mas afirma que era mais difícil expressar a sua arte e cultura na Grécia, comparado com o que ele consegue fazer atualmente em França. Em 2015, parte para a Alemanha e chega a França em 2016. Em 2017, participou na exposição *Searching for freedom* no centro de animação *Montgallet* em Paris.

Fig 1.2 – Quadro representando a revolução no Sudão, Ahmed 2019 aa-e.



O artista assume-se como militante, e diz que uma boa parte do seu trabalho é politicamente dirigida na defesa da liberdade. Ele milita a partir de Paris no sentido de provocar uma revolução no seu país, mostrando-se satisfeito com as mudanças que já se verificam no Sudão, como o aumento da visibilidade e protagonismo das mulheres e da liberdade de imprensa. Aborda nas suas obras a questão das prisões e da ditadura no Sudão. Muitos dos seus quadros recentes evocam as contestações e a mudança de regime no Sudão, nomeadamente o papel central das mulheres nas manifestações. Ahmed retrata também nos seus trabalhos cenas tradicionais do seu grupo étnico de origem. Diz estar impossibilitado de regressar ao Sudão, particularmente à sua região natal, as montanhas Nuba, pois o seu povo ainda está a ter sérios problemas na fase atual de transição política. Ele possui o estatuto de refugiado.

Mahmoud- Mahmoud nasceu em 1982, em Baalbek no Líbano. Possui o estatuto oficial de refugiado. O artista tornou-se refugiado na Síria na sua adolescência. Viveu toda a sua vida na Síria. Ele e a sua família partiram do Líbano por causa da guerra civil. Embora tenha crescido e tenha feito os seus estudos na Síria, o artista não tem a nacionalidade síria. Diz que desde muito novo que é imigrante. Chegou a França para fazer um a dois anos de estudos, e aconteceu a mesma coisa do que na Síria em relação ao Líbano, pois atualmente não pode regressar à Síria por razões políticas. Veio em 2011 através de uma bolsa de estudo. *“Felizmente não tive que atravessar os mares como muitos para vir para aqui. Foi fácil, como muitos amigos meus sírios que obtiveram o visto para aqui”*. Contudo, o fato de não ter nacionalidade síria dificultou a sua obtenção de asilo em França, visto que o Líbano é considerado um país “seguro”. *“Mesmo que eu tenha passado toda a minha vida na Síria, eles não têm isso em conta e dizem que o Líbano é o meu país. Eles guiam-se pelo meu passaporte, que é libanês, não tenho passaporte sírio”*. Acabou por obter o estatuto de refugiado através da sua mulher que já o tinha.

O artista é titular de um diploma de cenografia do Instituto Superior de Artes Dramáticas de Damasco, de uma licenciatura em artes plásticas na Sorbonne-Panthéon 1, e um mestrado em artes plásticas na Universidade Paris 8. Já teve exposições na universidade Sorbonne, no *Grand Palais*, no Hotel Paxton, no *Artcity*, nas montras do Ministério da Cultura no *Palais Royal*, e no *Palais de Porte Dorée* em Paris (festival *Visions d'exil*, 2018). Além de cenógrafo ele é *designer* e arquiteto de interior.

Mahmoud diz que nunca pensou que se tornaria num artista reconhecido. Embora tenha estudado belas-artes na Síria, trabalhava apenas na escola, pelo seu próprio prazer. Foi em França que decidiu ser artista-pintor.

Quando eu cheguei a França no início, eu passava todo o tempo à frente do computador para saber o quê que se passava lá na Síria, e vi muitas imagens de crianças mortas, a guerra lá era bastante dura para mim, e na verdade, comecei a fazer desenhos, não sei porquê, apanhei um papel e comecei a desenhar em aquarela ou acrílico, apenas para exprimir um pouco ou curar, em relação a todas aquelas imagens chocantes para mim. Eu sentia-me obrigado a trabalhar, a fazer desenhos. Aí eu comecei a fazer quadros relacionados com aquilo que se passava na Síria, comecei a refletir mais amplamente. Eu disse a mim próprio que aqui em França é mesmo preciso fazer qualquer coisa, trabalhar.

O artista explana que começou a fazer muitas pesquisas, e que a Universidade ajuda bastante a pensar, a exprimir o que é a arte, a saber porque é que precisamos da arte, porque que o artista trabalha, porque é que precisamos de espetadores, de pessoas que se interessam pela arte. *“Aí, comecei verdadeiramente a trabalhar sobre o tema da humanidade, colocando essas questões em relação com o que se passava na Síria”*.

O artista atesta que a criação artística tem um efeito terapêutico nele. Conta que quando chegou a França, de todas as imagens que viu da Síria, a primeira coisa que fez, antes de tomar os documentos, foi chorar. *“Chorei, eu estava mesmo triste, eu vivi momentos horríveis. Eu peguei um papel e comecei a desenhar como forma de cura, é por isso que desenho porque é a única forma de melhorar o meu estado depressivo”*. Apesar disso, admite que no seu trabalho não representa muito a Síria, tentando apresentar um problema mundial, internacional, mas diz que deve ao seu país a energia que ele possui.

Os seus quadros refletem criações variadas, nas quais ele manipula materiais como chás, café, cobre, ferrugem, folhas de ouro e alumínio. Numa série de retratos intitulada *«De Rouille et d'Or»*, o artista interroga-se sobre a condição da natureza humana e sobre a finitude do ser. Ele aborda o tema da temporalidade através dos processos de erosão, oxidação e transformação. As suas obras, fortemente marcadas pelo impressionismo, traduzem segundo ele *“uma procura existencial, uma sensibilidade exacerbada que se revelam nos rostos anónimos e ao mesmo tempo tão familiares”* que habitam os seus quadros.

(...) Esse material que utilizo é industrial. Para mim o acrílico, o óleo e as cores vivas traduzem felicidade. Eu, no ser humano, no futuro do ser humano vejo o lado negativo, sombrio tal como esses materiais. Uso isso porque penso que o ser humano começa a parecer-se com esses materiais, nós estamos a perder a nossa alma, a nossa sensibilidade, nós nos tornamos muito

duros. Faço isso para dizer às pessoas, atenção: pensem nas gerações que estão para vir, nas nossas crianças, o quê que vamos deixar a elas? É preciso pensar nisso agora, o problema do clima, do racismo, temos problemas no mundo todo, temos que pensar nisso senão vamos nos transformar e ficar como esses materiais. É preciso ter cautela.

Ele afirma que tenta com esses materiais falar do presente e ao mesmo tempo do futuro, sendo que alguns quadros vão mudando com o passar do tempo. Declara que observou as telas durante um ano e que vê diferenças, a ferrugem muda, o que de fato é constatável nas fotos que Mahmoud mostrou do antes e depois.

Fig 1.3-Tela à base de ferrugem, Mahmoud Halabi, 2018, atelier des artistes en exil, Paris



Maral- A Maral nasceu em 1982 em Teerão. Possui o estatuto de refugiada. Tendo crescido numa família de artistas, no fim dos seus estudos secundários decidiu que ia estudar arte. Teve aulas particulares, participou em concursos públicos, tendo concluído um Bacharelado em pintura no Irão. Ela obteve um Mestrado em arte contemporânea e *design* na Malásia. Viveu no Quênia de 2012 até 2017, tendo chegado a França em 2018, depois de passar pela África do Sul. Antes de vir para França, ela participou em alguns projetos educacionais e artísticos internacionais, no Quênia e na Malásia. Nos seus trabalhos, a Maral questiona o gênero, a identidade e o corpo. As suas obras encontram-se nas coleções permanentes do Banco Mundial. Ela venceu um concurso do aa-e sobre África do Sul (2017). Atualmente ela é “artista residente” na *Cité internationale des arts*, em Paris. Ela expôs as suas obras em Montmartre, Paris em 2018, (festival *Visions d'exil*) e integra o "programa de estudantes convidados" da escola de Belas-Artes de Paris.

Durante a entrevista que esta artista nos concedeu, ela não quis falar de forma desenvolvida da sua vida no Irão. Logo no início da entrevista, a Maral deixou claro que tem um posicionamento bastante crítico sobre a forma como habitualmente as pessoas na sua situação dela se percebem e são percebidas no contexto europeu:

Eu sou bastante contra essa narrativa, que diz “Oh meu Deus eu era uma mulher oprimida...”, eu sou mesmo contra essa narrativa. Sim, o Irão é um país opressivo, era opressivo para mim. Quando eu fui para Malásia eu tive a certeza de que nunca mais ia voltar para o Irão. Mas, simplesmente não quero que isso seja a narrativa central da minha vida. Isso não me define, eu não me baseio nisso, no grau de opressão que sofro.

Respondendo à questão se ela é ou não feminista, a artista afirma que não sabe o que as pessoas entendem por feminismo.

Eu não sei qual é a versão do feminismo que elas usam, porque eu penso que não me encaixo nisso, conheço tantas versões do feminismo. Eu deixo para que tu decidas se o meu trabalho é feminista ou não. A política no meu trabalho está presente, mas trata-se de política global. Não é uma política específica, ligada ao Irão por exemplo.

A Maral diz que não quer ser vista como uma artista iraniana, e que não reivindica nenhum país, em particular, o seu país. “*Eu não quero que as pessoas digam: olhem é uma artista iraniana, porque isso limita completamente a forma como a minha arte é vista, sobretudo se tu dizes artista feminina iraniana, isso irrita-me mesmo*”. Segundo ela é através dessa rotulagem que o colonialismo funciona, essa é a verdadeira opressão. É por isso que a artista se opõe a falar da opressão no seu país. “(...) Essa é a maior opressão, quando o homem branco heterossexual ocidental te diz que és migrante, tu “brown woman”, essa é a tua narrativa. Se eu não reproduzir essa narrativa, então eu não existo nem como migrante, nem como artista”.

Em relação à arte, sobretudo a arte institucionalizada, ela diz que embora seja vista como algo quase mágico, não é mais do que um negócio como muitos outros. Maral afirma que no que se refere à arte institucional, a vocação e a forma como se vai mudar a sociedade culturalmente, não contam.

(...) Tudo é negócio, quando falamos de museus, galerias e curadores. Tudo se reduz a: temos uma artista iraniana, o quê que queremos tirar da narrativa iraniana, pam pam,^{1 23} tic tic, podemos expor-te, vender-te e isto e aquilo. Que a galeria seja francesa, queniana ou outra é a mesma coisa. A audiência apenas segue, e vê aquilo que as galerias mostram. Eu sei como é que eles me vêem.

A artista diz que a sua arte tem uma base visual, que usa significados visuais para fazer avançar os seus ideais. O seu trabalho é profundamente baseado nas pesquisas que faz, meses e meses de pesquisa para finalmente decidir como contextualizar e construir algo que pode interpretar as suas teorias visualmente. Ela refere que se fosse música ou dançarina, não seria a mesma coisa, seria apenas dinheiro, mas que uma vez que o seu pensamento está no campo visual, ela aceita a prática artística como sendo autocentrada, autoindulgente. Admite que quer mudar algo com a sua arte, embora ela não se denomine ativista.

Fig 1.4- Fotografia, Maral Bolouri, *Visions d'exil* 2018



Esta foto é parte de uma instalação denominada “Destiny”. Trata-se de uma instalação interativa de fotografias que explora os corpos marginalizados, os estereótipos e preconceitos a eles associados. O trabalho questiona a linguagem enquanto ferramenta de opressão. Baseando-se nas vidas de artistas deslocados, o projeto procura expressar experiências de corpos que são percebidos como “outros”, incentivando os espectadores a partilhar as suas experiências pessoais, escrevendo-as em papéis em branco, colocados dentro de caixas rotuladas como partes da instalação. Simultaneamente, convida o público a refletir sobre as histórias dos assuntos fotografados e a contribuir para o projeto, partilhando a sua própria história.

Sobre os outros artistas do aa-e, a Maral afirma que não concorda com a maior parte deles, particularmente em termos políticos, porque a maior parte deles reproduz a “narrativa do imigrante”. A artista pensa que eles são muito espertos porque eles sabem que ao reproduzirem o papel de refugiados/vítimas, vão ganhar dinheiro: “Sim, é bom para os teus bolsos se o fizeres, porque vende. Mas também, algumas pessoas acreditam realmente nisso,

eles acreditam mesmo que isso é aquilo que são e que eles têm que dizer dessa forma. Eu simplesmente não concordo com isso”.

A Maral diz que está a explorar no seu trabalho o género enquanto sistema, nomeadamente sistema político, daí haver tantas referências ao tema nos seus trabalhos. Ela reitera que o género constitui um verdadeiro sistema político e de representação. Também sublinha que a sexualidade é um aspeto muito importante da sua vida, e que por isso é um aspeto que se representa a si próprio no seu trabalho.

De entre as questões que a artista coloca, estão: que preconceitos são sustentados quando a arte é julgada predominantemente com base na identidade do artista? Como veríamos a arte de maneira diferente se começássemos a aceitar o artista como um sujeito cuja identidade não é presumida? Maral descreve o seu trabalho como sendo uma reflexão sobre a ascensão da política de identidade no mundo da arte e noutros domínios.

Ao mesmo tempo, ela também encara a sua prática artística como uma retaliação face à pressão desproporcionalmente exercida sobre artistas de contextos historicamente marginalizados para narrar-se e (re) produzir-se tendo como referência as suas identidades, em termos de género, passado, tradição ou estatuto político. Numa das suas obras mais recentes cujo título é *“Tell me why you love me”*, apresentada no festival *Visions d’exil* de 2019, a artista diz que esse trabalho pergunta incansavelmente: *“Porquê que eu sou o que tu estás a dizer que sou? O que há em mim que me faz isso? O que vês em mim que faz com que tu me queiras dessa maneira?”*. Ela diz que se trata do seu esforço para dispersar a constelação ideológica que determina a sua identidade simbólica e que se mantém unida pela obrigação contraditória, não apenas de obedecer aos seus senhores, mas também de agir como se ela fosse livre e igual. *“É, na essência, a minha exigência de “direitos iguais ao mal” - o direito de ser ingrata, sem raízes, sem género, sem corpo e inconveniente”*.

Ao consultar a página pessoal da artista na internet, deparamo-nos com várias frases provocatórias de Maral, que traduzem a mensagem que ela tenta transmitir com os seus trabalhos: “Eu afirmo a minha identidade para reforçar a tua supremacia”, “um bom imigrante é aquele que se apega ao seu passado”, “um bom imigrante é aquele que reproduz o seu passado”, “branco falhado, macho falhado, rapaz falhado, pénis invertido”, “será que tu me escolherias, se eu escolhesse não me reproduzir?”.

Num outro projeto intitulado “*Without Within*” a artista perscruta o corpo feminino como “entidade privada” e “sujeito político”. Ela procura problematizar os desafios que as pessoas enfrentam, simplesmente por terem um corpo que é nomeado e identificado como feminino: “Aqueles de nós com corpos femininos e, mais especificamente, com órgãos genitais femininos, experimentam espaços públicos e privados através dos problemas que esse corpo nos impõe”.

Lina- Nascida em 1982 em Hama, Síria, Lina viveu a maior parte da sua vida em Damasco até o final de 2009, tendo passado parte da sua infância em Riyadh, na Arábia Saudita. Formada em cenografia pelo Instituto Superior de Drama de Damasco, ela desenha cenários e figurinos, faz pinturas e trabalhos em cerâmica. Em 2010, obteve uma bolsa de estudo para continuar os seus estudos em França. Devido às tensões políticas, à guerra na Síria, ao seu envolvimento nas contestações, e às ameaças do regime contra a sua família, ela foi forçada a ficar em Paris, onde pediu asilo o qual lhe foi concedido. Em 2017, ela voltou a pintar após anos de interrupção. Ela exibiu os seus trabalhos nas instalações do Ministério da Cultura no *Palais Royal* em Paris, assim como no *Musée de l’immigration* de Paris no quadro do festival *visions d’exil* do aa-e).

A arte começou na vida dela quando ela era pequena, desde que nasceu praticamente, de acordo com as suas próprias palavras: “Na Arábia Saudita a criança não pode sair de casa, não há liberdade, então o único meio de passar o tempo era dar-me papel e eu fazia desenhos. Desde esses tempos eu sabia que eu viria a ser uma artista. Estava fora de questão que eu me tornasse outra coisa”.

Encorajada pelo seu pai, ela seguiu a carreira artística. Diz ter tido sorte, visto que na sua cultura, às vezes há meninas que não têm a sorte de ter uma família como a dela, e um pai como o dela. Para o seu pai, que era relativamente tolerante, no que lhe concerne, ser artista pintora ou arquiteta de interior era aceitável, mas por exemplo, ser comediante para ele era demais.

Fig 1.5 - Quadro, atelier des artistes en exil, Lina, 2019, Paris



Sobre o contato com o meio artístico parisiense, a artista diz que as pessoas desse meio apenas querem alguém que se deixe representar por elas, e acusa-as de instrumentalização do trabalho dos artistas migrantes para fins comerciais. Cita o exemplo de artistas sírios que fizeram trabalhos para o movimento de revolução na Síria, nos quais ela não participou por uma questão moral. Eles tiveram ajuda de certos representantes de galerias de Paris, o que fez com que fosse mais fácil para eles, apresentarem as suas obras. Havia um acordo com franco-sírios e franceses, e vinham artistas da Síria apenas para expor. Alguns estão ainda na Síria, outros no Líbano ou na Jordânia, onde é mais fácil estabelecer contato com as galerias. No programa havia artistas que participaram de forma anônima, e nisso ela é totalmente favorável. Mas, há artistas que não participaram na insurreição e se tornaram famosos aproveitando-se disso. A utilização da guerra tornou-se uma moda. Essa situação <foi efêmera, mas eles entraram na história, e ganharam dinheiro. O que mais perturbava Lina é que muitos desses artistas faziam os quadros no momento mesmo em que os massacres ocorriam. Eles pintavam os quadros quando os massacres estavam ainda em curso.

(...) Apenas uma hora depois de um massacre, tu pintas um quadro por esse massacre. Toda a gente olha para o quadro esquece o massacre, e eles escondem as fotos, ao menos guardava-se as fotos, é preciso que se vejam as fotos, ou esperava-se uma ou duas semanas, um mês, não sei. Eu não posso ver um massacre, dizer que estou com emoção, pinto um quadro, ponho nas redes sociais, toda a gente partilha e as pessoas esquecem o massacre.

Para ela, o retrato de massacres num sentido artístico é uma questão legítima, mas desde que seja feito de uma forma que respeite a humanidade das pessoas. Lina diz que esses artistas sírios aprenderam a lição, dado que nos últimos massacres que ocorreram em Idleb,

no norte da Síria, eles compreenderam que não se pode fazer isso. Nenhum quadro foi difundido sobre isso, eles queixaram-se de que toda a gente os convida em nome da causa síria, mas não por causa da sua arte em si.

Os quadros de Lina são marcados sobretudo por personagens femininas, que aparecem num cenário triste, com a cara sombreada, às vezes veladas, com grandes olhos abertos.

Relativamente à questão do género, a artista afirma que para ela trata-se de saber se todas as mulheres estão em elevada posição nas suas vidas ou não. A questão que ela coloca no seu trabalho é: será que as mulheres sírias são verdadeiramente independentes? A resposta diz ela, é não. Mesmo se elas são mais desenvolvidas do que as mulheres de outros países da região do Médio-orient. Outra questão:

Eu venho de uma grande cidade, Damasco, e diz-se que é a mais moderna da Síria, mas mesmo assim, o meu pai por exemplo quando ele me diz que não posso ser comediantes por ser mulher, porquê? Em relação à Arábia Saudita, diz-se que é pior, e que não existe nenhum direito, ao passo que a Síria supostamente é laica, mas na prática isso não se vê.

A Lina conta que teve a sorte de viver numa grande capital e não foi obrigada a se casar, mas que tem amigos que foram obrigados a se casarem, e eram pessoas próximas da sua família, primos por exemplo. Até rapazes foram obrigados a se casar, e eles não estavam satisfeitos de casar com mulheres que não conheciam, tiveram filhos, só porque a mãe deles queria. E nesses casos o divórcio é bastante difícil de ser concretizado. Afirma que é esse tipo de coisas que a levam a pintar os quadros dessa forma sombria. Não se trata apenas de descrever o que ela viveu, mas também a vivência das outras mulheres e homens.

Eu sempre digo que a minha mensagem é “humana”, não se aplica apenas às mulheres mas a toda gente, também talvez eu seja feminista, se não fazemos nada a favor das mulheres, a sociedade será morta, porque são elas que educam as crianças, que se casam e sustentam a casa, se não tiveres mulheres em boa saúde mental tu não podes construir um país. É verdade que eu trabalho sobre as mulheres, foco esse tema, mas é para construir um país melhor. Também é uma questão política, porque nos meus quadros há os olhos grandes que não se fecham, eu não posso fechar os meus olhos até que a justiça cumpra o seu papel. Enquanto os ditadores não partirem e os criminosos não forem levados à justiça, eu não posso fechar os olhos.

A artista afirma ser em parte militante, tendo chegado a integrar uma organização no seio da qual o seu papel era fazer as comunicações. Ela enviava todas as informações aos meios de comunicação internacionais. Os membros do grupo que estão na Síria delegavam-lhe essa tarefa pelo fato de ela estar mais em segurança do que eles. Ela afirma que milita sobretudo

contra o regime de Bashar Al Asad. No início da Insurreição ela tinha esperança na mudança, e estava chateada por ninguém estar a mexer-se. Sobre a Insurreição na Síria em 2011 diz:

Nós queremos a democracia, queremos votar. Porque nós a cada 7 anos, saímos para ir votar e dançar por ele, isso não é lógico. Estamos no desemprego, e se tu falas dele vais preso. Se tu dizes que não gostas dele vais para a prisão. Sim, era assim. Nem é como na Coreia do Norte, ele é um ditador medíocre. Tu vês como Hitler fazia, as pessoas vestidas com uniformes que diziam heil Hitler? Nós também éramos assim na escola, heil Bachar. Nós estávamos vestidos com uniforme militar na escola.

A artista assevera que não é muçulmana. Antes era, mas agora pensa que foram os seus pais, a moral e os valores que lhe influenciaram. “*São eles, não é o Islão. E eu guardei isso, eu não fazia aquilo por Deus, mas sim para eles*”. Num vídeo divulgado no *website* do aae, respondendo à questão do que é que Paris representa para ela, a artista diz: liberdade. Por não poder por enquanto viver apenas da sua arte, a artista trabalha atualmente na Cruz Vermelha nos arredores de Paris, no acolhimento de requerentes de asilo e refugiados, como tradutora e animadora artística⁴⁸.

Ahlam- Ahlam Jarban é pintora, escultora e grafiter. Nascida em 1992 em Sanaa, Iêmen, Ahlam Jarban é formada em geologia do petróleo. Depois da sua formação, voltou-se para a pintura e arte de rua (criações têxteis, grafite), tendo participado de muitos eventos e exposições em Sanaa. Sofreu com a guerra no Iêmen, com a dificuldade de ser mulher, além disso, (racializada por causa da sua origem somali e etíope), numa sociedade fechada, patriarcal. Através dos trabalhos feministas ela expressa as dificuldades da condição feminina no Iêmen. Antes de chegar a França em 2018, a artista passou pela Jordânia. Atualmente prossegue os seus estudos na *Ecole des Beaux-Arts* em Paris. A artista afirma ter sido a primeira mulher do Iêmen publicamente conhecida a fazer grafites nas ruas, desafiando as convenções relativas às ocupações das mulheres nesse país.

⁴⁸ O recurso a pessoas que têm o estatuto de refugiado por associações que trabalham no domínio da integração de migrantes, é um fenómeno recorrente em Paris, sendo que na maior parte dos casos, para além das competências profissionais em si, isso se deve ao fator linguístico. A maior parte dos refugiados são plurilingues e possuem competências úteis para a integração dos seus compatriotas. A Lina, por exemplo, fala árabe, inglês e francês, o que é bastante útil para o trabalho das associações. Assim, os seus atributos culturais acabam por ser um potenciador da sua integração socioeconómica na sociedade francesa e concomitantemente tanto da integração dos seus conterrâneos como de migrantes de várias proveniências. E no seu caso ela também usa no âmbito do seu trabalho com a Cruz Vermelha, as suas competências artísticas em prol da inserção de requerentes de asilo e refugiados, através de jogos, aulas e *workshops* que ela afirma organizar, enquanto animadora sociocultural.

Figura 1.6 – Grafiti, Ahlam Jarban, *atelier des artistes en exil*, 2018.



Kubra- Nascida em Cabul, Afeganistão, em 1989, Kubra Khademi estudou artes plásticas na Universidade de Cabul e na Beaconhouse University em Lahore. Artista feminista pluridisciplinar (desenhos, pintura e performances), ela tornou-se internacionalmente conhecida com a sua performance *Armour* em 2015, no centro de Cabul. Ela fez uma armadura de ferro que acentuava os seus seios e quadris. Depois de um mês de trabalho, ela decidiu ir para a rua, atravessar uma certa rotunda de Cabul, colocando essa proteção pesada sobre as suas roupas a fim de denunciar uma sociedade em que a mulher é oprimida. Durante oito minutos a artista foi violentamente insultada e atacada com objetos por uma multidão de homens, tendo sido obrigada a abandonar o local imediatamente. Com essa performance ela queria mostrar que para uma mulher no seu país, andar na rua é uma batalha. Vítima de violência sexual desde os seus 5 anos, a Kubra afirma que sempre foi rebelde. Em Paris, ela reproduziu a mesma performance que fez em Cabul, com a diferença de que ela colocou-se no lugar de semáforos com uma silhueta feminina exagerada, com vista a chocar os passantes. A artista usa o seu corpo para abalar os limites do espaço público. Por causa disso ela foi acusada de ser uma espiã dos Estados Unidos e de querer importar para o Afeganistão os modos ocidentais de liberdade sexual.

Eu estaria morta se tivesse ficado lá. No meu país, liberdade sexual significa prostituição (...) Disseram tudo sobre "Armour", exceto que era uma performance artística". Eu não esperava tais consequências. Eu perdi tudo. Não sei quando voltarei a ver o meu país e a minha família. As consequências também são grandes para os meus entes queridos.

Figura 1.7 – Desenho, gouache, Kubra Khadhemi aa-e, 2018.



Na sequência de várias ameaças de morte que lhe foram dirigidas a ela e à sua família, Kubra teve que fugir do Afeganistão para França. Premiada “Cavaleira sagrada da Ordem das Artes e das Letras” em Paris, já expôs os seus trabalhos nas vitrinas do Ministério da Cultura francês. A Kubra, é talvez a artista ligada ao aa-e com maior visibilidade mediática internacional, e a mais solicitada com convites de museus, festivais e teatros. A artista tem ligações com várias galerias em outros países, e viaja frequentemente.

3.3- Enfoque biográfico-dialógico das entrevistas como complemento da subjetividade dos atores

Na nossa análise dos relatos dos artistas refugiados, temos em conta que o significado é construído na interação (Goffman, 1987), o que implica que o entrevistador está também incluído na construção do significado. Na medida em que é ele quem solicita aos sujeitos que contem as suas histórias o investigador também faz parte desse processo de construção. Quanto ao narrador, o seu discurso é uma narrativa produzida como resposta ao pedido do entrevistador, mas não se trata de uma recitação. A narrativa é então uma interpretação pelo narrador da sua história, uma “conjunção biográfica” contextualizada num encontro social entre o pesquisador e o narrador Peneff (1990).

Também, visto que o narrador conhece de antemão o resultado da sua história, ele seleciona os elementos que ele considera mais relevantes para entender o seu significado. Antes que uma memória possa ser entendida como adquirida e estabelecida, o ato da lembrança é exercido, e a coisa vivida é recuperada, selecionada ou reproposta no novo contexto de um relato biográfico coerente. O sujeito inquirido olha para trás, visualiza o espaço e o tempo de onde veio, pondera sobre a direção que está a seguir, e acaba por recriar o passado, o presente e o futuro por meio do “agora”, o qual contém elementos temporais e espaciais (Bernard, 2011: 135).

Em termos do estatuto que se atribui à fala dos sujeitos, Demazière & Dubar (1997), apontam três posições possíveis em relação às produções discursivas: a *ilustrativa*, a *restitutiva* e a *analítica*. A posição ilustrativa assenta no uso seletivo da palavra dos entrevistados com vista a ilustrar a demonstração do investigador. A postura de restituição, ao contrário, deixa uma grande margem de expressão aos entrevistados havendo o mínimo de análise. A terceira perspectiva, a analítica, consiste numa conceção da fala não enquanto veículo de representações feitas *a priori*, mas sim como um processo em que o significado das entrevistas não é dado, mas construído pela sua tradução em palavras, constituindo estas a matéria-prima da significação. A abordagem que adotamos, é uma combinação do posicionamento analítico que tem como função produzir de forma sistemática o significado

através da exploração dos relatos, com o posicionamento ilustrativo que visa descrever o aspecto temporal das narrativas dos inquiridos.

Tendo em conta que fazendo voluntariado no aa-e tínhamos um contato regular com os artistas entrevistados, decidimos focar-nos na componente biográfica das entrevistas dos artistas, tendo particularmente em conta as dimensões de interação, temporalidade e memória. Para isso baseamo-nos nas propostas de (Demazière, 2011; 2008) e (Bernard, 2011). O acesso constante que tivemos à maior parte dos artistas, permitiu que complementássemos as entrevistas com conversas através das quais eles iam revelando detalhes sobre a sua história. Se por um lado, na interpretação das entrevistas atribuímos grande importância ao aspecto subjetivo dando largamente voz aos entrevistados, como acontece de uma forma geral nas pesquisas de terreno e em entrevistas semidirectas clássicas, por outro lado, também procuramos valorizar nas narrativas as relações que o locutor tem com os outros, as quais contribuem diretamente para a produção de sentido e experiências, assim como as variações temporais na percepção dos atores.

Durante as entrevistas, lançávamos os tópicos deixando que os entrevistados se exprimissem livremente, reforçando algumas questões que considerássemos mais pertinentes. Nas conversas posteriores com os entrevistados, abordávamos sobretudo os aspetos relacionados à sua interação com os outros e temporalidade. Por exemplo: “Na entrevista você referiu que fez uma performance com um artista sudanês, pode falar-me um pouco mais sobre isso?”. Assim, a perspectiva subjetiva pode ser complementada através do conhecimento do ponto de vista e da influência das pessoas com as quais os entrevistados interagem, uma vez que “as definições de situações enunciadas por um sujeito são também contra-definições trazidas pelos outros, e como tais elas são objeto de confrontações e negociações” (Demazière, 2011: 65). Segundo a perspectiva interacionista, as relações com o outro são lugares de produção de significado biográfico ou instâncias de produção de percursos pessoais, nos quais diferentes fontes e recursos são mobilizados como marcadores que tanto podem ser considerados legítimos como discutíveis. As interações de todos os tipos, portanto, situações familiares ou profissionais, relações sociais, ou todas as práticas culturais devem ser vistas como locais em que a biografia é praticada, ou seja, trabalhando na construção, implantação e uso de recursos biográficos.

A Lina foi a artista entrevistada que falou de forma mais alongada durante a entrevista, dando um cunho derradeiramente biográfico à entrevista. A entrevista de uma maneira

natural, demorou quase três horas. Por isso, ela foi a artista que mais dados biográficos forneceu, descrevendo detalhadamente a sua história, as consequências do regime ditatorial sírio na sua vida e da sociedade civil síria. A artista deixou-nos com a impressão de que ela tinha uma necessidade particular de se exprimir, como se ela tivesse acumulado muita informação no seu interior que aguardava uma oportunidade para ser exteriorizada. Num determinado momento da entrevista, ela afirmou:

Peço desculpas, eu prolongo demasiado as respostas. Antes eu não falava assim, não conseguia, eu falava através das minhas obras de arte. As pessoas perguntavam-me: porque é que não falas. Antes na Síria eu fazia escultura centrada, e eles (representantes do regime) queriam uma arte verdadeiramente abstrata, e eles perguntavam-me porquê que fazes isso. Eu fiz cerâmica e escultura, mas para eles eu tinha que fazer vasos de flores. A cerâmica era de cor negra e vermelha, as caras eram mesmo queimadas, as pessoas não compreendiam porquê eu fazia isso, eu às vezes também não compreendia. Agora eu sei porquê eu fazia isso. Tratava-se mais deles do que de mim, as figuras não tinham traços, nem olhos, apenas a boca para comer, e a boca era fechada. Não tinham olhos para ver. Era proibido fazer o contrário.

Da mesma forma que as outras artistas inquiridas, o envolvimento de Lina com a arte começou quando ela era ainda criança. Embora tenha nascido na Síria, ela viveu durante 16 anos na Arábia Saudita. Num contexto repressivo e conservador, a arte afirmou-se desde muito cedo como um espaço de liberdade e criação. Depois, à medida que foi crescendo, a família não queria que ela se tornasse artista profissional, mas ela insistiu e seguiu essa via. É graças ao pai dela que a Lina pôde se profissionalizar na área artística, pois também ele na sua juventude queria ser artista profissional, mas a sua família recusou deixá-lo ser, então para a sua filha ele não aplicou a mesma coisa. A artista diz ter tido a sorte de pertencer a uma família compreensiva. A Lina provém de uma família da classe alta de Damasco. *Os meus amigos da escola de Belas Artes que eu frequentei admiravam o meu material, por ser super caro em relação ao que existe na Síria.* À semelhança do que acontece com as outras artistas estudadas nos seus respetivos países, o carácter autoritário do regime sírio moldou em grande medida aquilo que a Lina é hoje enquanto artista, constituindo a categoria central que permite organizar a história que ela “reconstruiu” face ao investigador. Sobre a forma como a prática artística é tratada na Síria, ela disse:

Muitos artistas sírios praticam a arte moderna, não contemporânea. Para eles, a arte contemporânea não chegou à Síria. Se colocas a questão, ou se tu saís dessa escola, por exemplo a escola “abstrata”, tu não podes fazer nada fora disso. Se fazes arte um pouco real ou concreta, não és considerado artista. Quando comesças a questionar, chamam-te de ignorante e tu não és

artista. Eu numa determinada altura fiz como eles queriam, apenas para ter a nota e sair dali. Era apenas, tu queres isso? Sim quero. Mas não é algo que eu quisesse fazer. Quando eu vim para aqui e comecei a pintar os meus quadros, eu tive mais liberdade para fazer o que quero. Mesmo coisas básicas às quais aqui muitas pessoas não dão importância, mas são coisas que me agradam. Isso está fora das coisas académicas da Síria, nos artistas contemporâneos que estão aqui vê-se a diferença. Eles fazem tudo o que querem até ao fim, sem que se lhes diga: isto não é arte etc.

A artista diz que quando estava na Síria, não tinha a percepção crítica que tem hoje sobre a condição da mulher na Síria e no Médio Oriente, e que a questão que ela colocava lá era mais a “questão humana”.

Eu vou dizer-te a verdade, lá eu não podia concentrar-me na situação das mulheres, na verdade. Não, não. Para mim era mais a questão do humano porque se aplicava a toda a gente, porque nós éramos todos oprimidos. Se por exemplo um amigo meu da Universidade diz alguma coisa considerada ofensiva, ele é logo expulso.

Pelo fato de pertencer à classe alta de Damasco, a Lina não tinha muito contato com a “Síria profunda”, com setores pobres, camponeses ou pessoas que moram longe da capital. Ela afirma que, depois de ter vindo para França e ter começado a trabalhar com requerentes de asilo sírios na Cruz Vermelha, é que ela ficou a conhecer melhor a realidade de regiões distantes de Damasco:

Eu comecei a ver a diferença, pois quando cheguei aqui comecei a trabalhar com requerentes de asilo que estavam em campos de refugiados na Grécia, e essas mulheres são provenientes dos quatro cantos da Síria, não são de Damasco. Elas são mais oprimidas. Casadas com 16 anos, 6 filhos, não puderam acabar os seus estudos. Há mulheres com 35 anos, a mesma idade do que eu e têm 6 filhos. Conheço uma mulher de trinta anos, ela tem seis filhos, e quando a vês tu pensas que ela tem 50 anos. Não estudou, a sua vida é focada no seu marido que vive na Alemanha, e não vem aqui vê-la e aos filhos. Eu vi mulheres, as quais os maridos obrigam a fazer amor e engravidam subitamente. Temos um dia dedicado aos assuntos civis organizado com o OFII, havia uma família de mulheres com os seus maridos atrás de mim, e o senhor disse que é contra o direito das mulheres, no caso de relação sexual forçada, eles não sabiam que aqui é considerado crime, violação, eles estavam chocados. A noção de violação não existe para eles. Os maridos perguntaram, “*mesmo se formos casados?*”, ao que responderam: sim. Nesse momento eu vi o sorriso das mulheres, e elas disseram “*viste? tu não vais-me forçar da próxima vez?*”. (Risos).

De cada vez que lançávamos uma questão, a artista “embalava-se” na narrativa, focando-se na dominação que as mulheres sofrem no seu país, e ao mesmo tempo naquilo que ela sofreu na pele.

Depois da revolução, para o regime, nós as mulheres éramos uma arma, para forçar os homens a levantar os braços, éramos mesmo vistas como alvos em todos os cantos, é por isso que quando

dizem que se ele (Bachar Al Asad) deixar o poder que as coisas vão melhorar para nós, eu não penso que as coisas vão correr melhor. Por exemplo, as pessoas dizem “*vocês que vieram do estrangeiro, são putas*”, é assim que falam conosco. Eles dizem que a maior parte das mulheres que vêm para aqui, tiram o véu e não voltam mais para Síria. É por isso que eu te digo que eu não era feminista, porque nós não refletíamos, não tínhamos referências, nós somos verdadeiramente enquadrados, como militares. A um dado momento eu tinha 26 anos eu não era casada, e a sociedade quis obrigar-me a casar. Eu era virgem, não podia perder a virgindade, se a perco sou uma “*puta*” e ninguém vai-se casar comigo, e encontro-me na condição de rejeitada. Ou senão posso ficar com um homem medíocre que aceita ficar comigo, ou que a minha família escolhe, e eu faço uma “*operação*” para voltar a ser virgem. Eu tenho amigas que fizeram isso. Eu não fiz porque para mim estava fora de questão, eu não acredito nisso, não posso mentir. As famílias lá adaptam-se à situação.

A abordagem dialógica, no caso da Lina é esclarecedora das suas várias opções ao longo da sua carreira e percurso de vida. Vimos que o “*privilégio*” de classe de que ela beneficiava, permitiu que ela pudesse seguir a carreira artística num país em que raramente se dá essa oportunidade às mulheres. Nisso, o papel dos seus pais foi fundamental. A Lina escapou assim às restrições impostas à maior parte das mulheres sírias, mesmo se a sua passagem pela escola de Belas-Artes de Damasco conduziu a um contato mais direto com as imposições do regime sírio, sobretudo no que toca às condições limitadas de prática artística. A artista nunca usou o véu islâmico, seguindo apenas o mínimo das regras religiosas para agradar a família, e também não foi obrigada a casar-se, por possuir o capital necessário para contornar as restrições normativas. Ela sublinhou que “*as pessoas pertencentes ao domínio artístico são as únicas que podem desafiar a religião, apenas nesse círculo podes casar de forma mais livre e encontrar alguém aberto*”. Embora ela diga que seguiu a carreira nas artes por ter ela mesma insistido nessa direção face às convenções culturais e à oposição de uma parte da sua família, se ela pôde insistir no que queria, é porque também existia uma margem facultada pela sua condição de classe e pelo posicionamento flexível do seu pai e da sua família em geral. Strauss (1971) *Apud* Poupart (2011:183), na sua análise das carreiras nas artes, afirmou que a única forma de entender o que leva os jovens a desejarem a carreira artística, é ter em consideração tanto o significado que atribuem à prática dessa atividade, quanto o papel que as pessoas que os rodeiam desempenham na descoberta, seja ela real ou não, do talento desses jovens.

Conforme esse autor, existe uma “*maquinaria*” que transcende a escolha dos jovens, composta nomeadamente por organizações artísticas, dentro e fora do mundo escolar, com

o qual os indivíduos entram em contato, e que determina em grande medida o seu interesse pelas artes (sem que tenham sempre consciência disso).

No quadro do estudo sociológico das carreiras profissionais, os interacionistas falam de “contingências de carreira”, ou seja, condições que embora nem sempre necessárias, guiam as trajetórias de carreira (o fato de estudar nas melhores escolas, por exemplo). Essa dimensão contingente aplica-se também a Kubra, Maral e Mahmoud cuja escolha da carreira artística, tem traços semelhantes aos da Lina em termos de condição de possibilidade. Portanto, contrariamente ao que geralmente se pensa, a perspectiva interacionista não é apenas subjetivista. Ela também é objetivista, pois além de se interessar pelas perspectivas dos atores, interessa-se pelo conhecimento das condições objetivas que moldam as carreiras e percursos (Poupart, 2011: 183).

Assim, a análise da biografia desta artista de maneira relacional, levando em consideração, através da história dos atores, as percepções e significados dos parceiros nas trocas (os pais, a família alargada, outros cidadãos sírios, atores institucionais) oferece-nos um quadro mais completo dos fenômenos do que a mera abordagem do aspecto narrativo da entrevista, que tende a produzir uma ordem temporal que estrutura o percurso focando-o numa determinada direção. A vantagem da abordagem dialógica ou interativa é o acesso que permite à heterogeneidade de processos interpretativos que cruzam as biografias, a qual tende a ser minimizada por um uso exclusivo da narrativa (Demazière, 2011: 64).

É de sublinhar também a forma como a Lina incorpora na sua narrativa os relatos de migrantes sírios provenientes de regiões distantes de Damasco, (que ela encontrou em França no âmbito do seu trabalho com a Cruz Vermelha) com os quais ela não estava familiarizada antes. Através da interação com essas mulheres e homens sírios, ela reativa a sua memória, reconfigura o tempo acrescentando a experiência desses indivíduos à sua biografia “recomposta”, e ao conhecimento que ela já possuía sobre a realidade do seu país. Nos relatos de histórias de vida, é comum que as histórias de outras pessoas (articuladas no discurso relatado) sejam incorporadas na narrativa, tornando-se nas próprias histórias do falante através de um processo de apropriação ou conversão (Evans, 2013; Linde, 1993). O estado descontínuo e inacabado dos dados biográficos manifesta-se assim no discurso do narrador autobiográfico. O conceito de “incorporação” de Goffman (1987) é ilustrativo desse aspecto do “eu” falante. As palavras que os atores falam, muitas vezes não são deles, pelo menos não pertencem totalmente ao “eu” atual deles. A incorporação torna possível criar

numerosas vozes no espaço e no tempo dentro do quadro interativo da narrativa oral e da entrevista narrativa (Goffman, 1987:3). Trata-se de um recurso importante da conversa interativa na entrevista de pesquisa. Também a memória, é algo que surge no relacionamento com os outros, tornando-se numa memória coletiva, memória resultante da companhia física e emocional dos outros (Evans, 2013: 19).

A Kubra, tanto nas conversas que mantivemos com ela, como nas entrevistas que ela concede aos Média, fornece bastantes elementos biográficos. Todo o seu discurso nas entrevistas, ou nos vídeos dela na internet gira em torno da sua vida no Afeganistão, com referências constantes à sua infância. A artista centra a maior parte do seu trabalho na sua história de vida. Os seus desenhos e pinturas descrevem as suas vivências passadas, incluindo também cenas imaginárias de um mundo idealizado pela artista. Ela afirma que tinha na sua infância um “mundo secreto”, terreno de resistência à opressão masculina, cujo vetor era a arte. Assim, a infância constituiu o primeiro terreno que a artista encontrou para as suas transgressões face à censura e à privação de liberdade de existir enquanto mulher. Quanto às performances da Kubra, se algumas também retratam a sua vivência, outras têm um carácter mais geral relacionado com a emancipação feminina.

Na sua obra *Reperformance*⁴⁹, a artista expõe num espaço onde o público é livre para deambular, as “performances” que ela imaginou e desenhou quando era pequena. Nesse trabalho, ela contextualiza a sua história de vida através da descrição de três gerações.

A primeira geração é a da sua avó, que ela conheceu quando tinha 7 anos. A história dessa mulher é dramática, à semelhança de muitas outras mulheres afegãs da sua época. Ela perdeu a mãe quando ainda era criança, vivia com quatro irmãos mais velhos. Sendo uma órfã pobre, ela viu todas as formas possíveis de violência. Ela estava cercada por uma extrema violência patriarcal; sofreu violação, incesto, violência psicológica e física na sua vida diária. Com o tempo, tornou-se uma mulher “histórica”, inextricável, a ponto de todos os moradores da sua região aguardarem a sua morte.

A segunda geração é a da sua mãe, que a artista descreve como uma mulher “silenciosa”, que se casou aos 12 anos e teve 10 filhos. Ela pensava que não estava a viver exatamente a vida que uma mulher afegã séria devia viver.

⁴⁹ <https://www.citedesartsparis.net/fr/hlm-reperformance-kubra-khademi>.

“Ela vive com medo, culpa, violência psicológica e física, quando na verdade todo esse sofrimento provém da sua própria culpabilização. Ela é grata a Deus por ter um marido que pensa por ela. Ela é uma mulher satisfeita, sem nenhuma felicidade, mas com uma culpa e tristeza desconhecidas, até raiva. Ela é uma mulher passiva, feliz por ter dez filhos e é graças a isso que o meu pai a alimenta. Mas o meu pai afegão típico era extremo e controlava a minha mãe em todos os aspetos da sua vida. Ela também foi espancada e assediada sexualmente de forma regular”⁵⁰.

Por fim, a terceira geração é a geração de Kubra,

“Com todos os atavismos herdados da minha mãe silenciosa e da minha avó histérica. Eu cresci numa desigualdade extrema, entre os meus quatro irmãos e cinco irmãs. Eu sou de uma geração que dificilmente poderia ir à escola, mas que é ambiciosa. Não se pode dizer que fui menos violada do que a minha mãe e avó. Eu podia ir para a escola e viver uma parte da minha vida diferente das duas gerações anteriores, o que me deu a oportunidade de sonhar mais alto, até os sonhos impossíveis da minha infância. Ninguém me disse que eu era um ser humano e que eu tinha o direito de fazer perguntas. O medo e a culpa eram mais fortes e mais evidentes, para que eu crescesse com isso. Eu permiti a mim própria sonhar em silêncio, tornando-me uma artista nesse contexto, mesmo que me parecesse impossível, mas era uma boa razão para caminhar nessa direção, lenta mas seguramente. Sou de uma geração de revoluções que aprendeu a pensar, questionar e analisar a sua situação em silêncio (figura da minha mãe) e seguir em frente como uma mulher que não tem nada a perder (figura da minha avó), mas que visa atingir os seus objetivos como loucos (novamente, como a minha avó, porque ela era considerada louca e não se importava”)⁵¹.

Nessas três histórias de vida diferentes o elemento comum é a violência sexual que essas mulheres sofreram. É essa violência que liga uma mulher “histérica”, uma mulher “silenciosa” e uma mulher “revolucionária”. Nesse contexto, é compreensível que a arte tenha surgido como um meio de expressão privilegiado para a Kubra, expressão essa que tem uma vertente claramente transgressora.

Tanto quanto me lembro, sempre fui boa a desenhar. Era um exercício de expressão que me dava um grande prazer. Lembro-me que eu agia ou reagia de maneira extraordinária, obviamente inconscientemente. De fato, sempre fiz o que não devia, a minha vida e a minha arte não são separadas. É difícil definir a minha arte, assim como é difícil definir a minha vida.

Ela afirma ter sido espancada várias vezes pela sua Mãe por fazer desenhos e pequenas performances para os familiares de temas interditos pela cultura afegã. Mas, diz também que

⁵⁰ <http://www.young-art-review.fr/review/kubra-khademi#>

⁵¹ <http://www.young-art-review.fr/review/kubra-khademi#>

foi a Mãe quem despertou-a para o feminismo, graças ao seu talento em contar histórias e às histórias de mulheres que ela contava. Um momento marcante na sua adolescência, foi quando a sua família tentou forçá-la a casar-se. Ela não apenas recusou obstinadamente como optou por estudar arte na Universidade de Cabul. A artista diz que procura atualmente com os seus trabalhos provocar uma nova “política do corpo”, que vá além dos limites que a religião islâmica impõe às mulheres.

Hoje, como artista e com o meu corpo como ferramenta de expressão, gostaria de me colocar num contexto mais amplo. Eu gostaria de relacionar todas essas personagens femininas com a história, da maneira como as apresento: elas são selvagens, primitivas e revolucionárias. Gostaria de desenhar parte da história de uma maneira idealista, como eu gostaria que fosse, sem ser politicamente correta.

Sobre a sua tendência para a transgressão, a Kubra afirma:

Eu sempre fiz coisas que não devia. Simplesmente, agora apresento-me como artista e os outros me reconhecem como tal. Eu não mudei. Eu interiorizei durante a minha infância que eu era culpada por ser frequentemente punida pela minha mãe. Hoje, tenho uma carga adicional de culpa: nunca paro de fazer arte. Quando criança, eu era louca, eu sentia uma enorme atração pelo proibido e, em particular, pelo que é proibido para as meninas. Hoje, esses assuntos são os mais importantes na minha criação. Considero a arte como sendo não consensual.

A dimensão temporal e memorial da história biográfica de Kubra tem a particularidade de que ela revive e recria constantemente o seu passado através da arte. Muitos dos seus trabalhos preformativos atuais são reactualizações de trabalhos que ela realizou ou imaginou na sua juventude. De todos os artistas estudados, ela é aquela que revela maior imbricação entre a sua prática artística e a sua história de vida. A narrativa de vida da artista pode ser lida através de uma forma de temporalidade “arqueológica”, referida por Bernard (2011:144). Trata-se de uma abordagem que tem como referência um acontecimento fundador a partir do qual os outros acontecimentos vão ocorrer. Tal como o conceito freudiano de trauma infantil em que um acontecimento vivenciado na infância (como a violação) age remotamente num outro momento, originando uma interpretação noutra situação muito tempo depois. Essa conceção considera os percursos biográficos como trajetórias traçadas com antecedência. Há um passado interiorizado pelo sujeito que influencia de forma direta o presente. Assim, a Kubra, além de traçar no seu relato uma continuidade desde a geração da sua Avo até a sua (ela é aquilo que foram a Avó e a Mãe, com a diferença de que ela foi escolarizada), sente também uma necessidade bastante forte de refazer os trabalhos que ela tinha realizado num período em que ela era oprimida, agora

que ela é mais livre. Por exemplo, o seu trabalho *Twenty Years of Sin* de 2016, é o mesmo desenho que ela tinha feito quando era pequena à saída de um banho turco em que pela primeira vez a artista tinha visto mulheres nuas reunidas. *Levei vinte anos para compreender, e deixar de ter vergonha. Depois de alguns anos suplementares em França, eu pude redesenhar a cena e isso deixou de ser imoral para mim.*

No seu percurso de vida, surgem atores determinantes como a sua Mãe, a sua Avó e a sua professora de Lahore, Salima Hashmi que introduziu a artista à literatura feminista ocidental. A escola é outro fator importante, pois é o que aliada à sua personalidade rebelde, permite à artista demarcar-se da condição das suas ascendentes e ver a possibilidade de emancipação. A ida para o Paquistão representa um avanço para Kubra, pois aí descobre verdadeiramente as potencialidades do uso subversivo da arte e a força das performances. Ao ter escolhido o seu próprio corpo como meio de expressão, ela acaba por conjugar arte e ativismo. É também nesse país que a Kubra descobre o feminismo ocidental, através da sua professora que pôs a artista em contato com as obras de Simone de Beauvoir, sendo que foi a mesma professora que ajudou-a a fugir do Afeganistão.

Na entrevista da Maral, do mesmo modo, a dimensão dialógica da sua narrativa biográfica ilumina muitos aspetos do seu percurso. Em termos da sua relação com a sociedade iraniana, a artista se sentia "sufocada" durante o período da sua infância e adolescência no Irão pós-revolucionário:

Havia um medo constante de ser preso ou ser denunciado (...) Os meus pais tiveram que se desembaraçar de uma grande quantidade de vinil e livros para não serem suspeitos de terem opiniões políticas diferentes do regime. Depois havia a propaganda em todo o lado, mesmo na escola.

A sua família revelou-se como um porto de abrigo face a essa situação. Ela diz que teve a sorte de ter nascido numa família de artistas, progressista, sendo a sua casa um espaço de relativa liberdade, onde ela pôde iniciar-se nas práticas artísticas. Também, o seu avô era um opositor político na época do Xá e ele era um pintor. As suas pinturas cobriam as paredes da casa da família e marcaram profundamente a adolescente, que se descobriu cedo a querer imitar o avô. Contudo, se esse aspeto da sua personalidade era aceite e até incentivado pelos seus pais, a sua identidade *queer* era um peso e um segredo doloroso para Maral.

Lembro-me que quando eu tinha 6 ou 7 anos, conheci uma mulher que me fez experimentar um desejo físico muito forte, e eu estava com tanto medo que fugi de casa a correr. No Irão, as

peças LGBT são punidas com pena capital. Isso é visto como um crime, uma monstruosidade, até mesmo por pessoas mais progressistas do que a maioria, como os meus pais.

Assim, a focalização das biografias baseadas em interações com outras pessoas pode ser um meio de interrogar o funcionamento normativo – neste caso de um regime teocrático - mostrando de que maneira a relação às normas é um aspeto central das experiências diárias. Se a tendência progressista da sua família no contexto iraniano, conseguiu proteger a artista face à pressão do regime dos Ayatolas, a mesma tendência não foi suficiente para protegê-la da exclusão devido à sua sexualidade, deixando claro o peso das normas sociais globais, as quais são atualizadas e manipuladas pelos atores. No caso da Maral, a forma de que ela dispunha para contornar essas normas era o seu apego à arte. Nesse contexto repressivo, a arte rapidamente se tornou uma saída para a Maral, um espaço de liberdade disponível.

No entanto, com o passar do tempo os seus pais se recusaram a deixá-la fazer da arte mais do que um passatempo e começaram a pressioná-la para que ela estudasse matemática no ensino médio. A adolescente cedeu durante algum tempo, mas ao entrar na universidade, ela recusa sacrificar o seu sonho novamente e se opõe violentamente aos seus pais. Para ela era a faculdade de arte ou nada, e preferencialmente o mais longe possível daquele país onde ela se sentia sufocada. O destino acabou por ser Malásia, na Universidade Limkokwing. *"Dei por mim como estudante de Mestrado em artes lá um pouco por acaso, era o único destino acessível para mim na altura "*. No entanto, foi um salto qualitativo para a sua vida e carreira artística. Com a ida para Malásia ela podia aceder à internet de forma livre e ler os livros que ela quisesse sem que estes fossem escolhidos a dedo pelo regime iraniano. A artista disse que passou a ler de forma compulsiva, documentando-se sobre o Holocausto judeu cuja existência é negada pelo Irão, e também pesquisou sobre os grandes textos religiosos, particularmente as passagens misóginas da Bíblia, da Torá e do Corão. Esse período universitário constituiu uma base sólida para o seu trabalho futuro. Também, foi na Universidade que ela conheceu o artista queniano Andrew Mwini, com o qual se envolveu, e com quem ela iria mais tarde instalar-se em Nairobi, a cidade natal do artista.

Foi no Quênia que Maral diz ter encontrado verdadeiramente um lugar para se expressar, pois, segundo ela, o Quênia é um país muito mais livre do que o Irão.

De fato, desde que não perturbes ninguém, as pessoas não interferem nos teus assuntos (...) e assim, mesmo que não tenham apoio do governo, haverá espaços onde as pessoas LGBT estão seguras e podem organizar festas, conferências". Eu realmente me apaixonei por Nairobi por sua comunidade queer e seu ambiente artístico.

É nesse contexto reconfortante para a sua identidade que ela organizou a sua primeira exposição pessoal. O projeto chamado "*Destiny*" consistia numa série de imagens em preto e branco feitas com uma mistura de fotocópia e desenho a tinta. A ideia era desviar figuras da arte clássica oriental e ocidental (miniaturas da Pérsia Islâmica, estátuas gregas, etc.) e afixar extratos de textos religiosos, notadamente a Anisa-Sura, o capítulo do Alcorão, que descreve o lugar das mulheres na sociedade muçulmana. Uma das obras também representa a estatueta paleolítica conhecida como Vênus de Willendorf, sobre a qual diz: "Escolhi essa imagem porque era minha representação da mulher de hoje: sem rosto, com essa enorme barriga e seios, essa vulva aparente. Eu adicionei uma legenda: "Cale a boca e tenha filhos".

Assim, antes de chegar a França, o percurso da artista é marcado pela interação com "outros" significantes para os acontecimentos que a conduziram à Europa. A relação com a sua família (pais e avô) é determinante para as escolhas de Maral, assim como o artista queniano com o qual ela se envolveu na Malásia tendo-a conduzido ao Quênia. A ida para esse país marca uma nova etapa, em que a Maral se afirma enquanto artista. Além disso, ela demonstrou que pode ultrapassar a etiquetagem de "artista iraniana/do Médio Oriente/migrante": a Maral integrou-se de tal forma no Quênia, que em 2017 ao participar no prestigioso concurso *Absa L'Atelier art awards* na África do Sul, ela estava a representar o Quênia, sendo que os meios de comunicação sul-africanos falavam dela enquanto cidadã queniana. Verificamos que a afirmação da artista de que as pessoas nesse país africano, tinham dificuldade em atribuir-lhe uma identidade única, corresponde à realidade. De fato, ela não quis representar o papel de "mulher artista branca", e então ela conseguiu forçar até certo ponto a sua representação enquanto "mulher não-branca, não-negra", "não rotulável".

Esta artista mostra-se hábil em negociar identidades em interação com os outros, o que segundo Garfinkel, (1967:7) é a prática de comunicação mais básica na nossa existência rotineira e não rotineira, sendo uma realização contínua das atividades concertadas da vida quotidiana cuja realização é comum, astuta, conhecida e usada pelos membros da sociedade. Para que a interação seja bem-sucedida, é necessário ter acesso a espaços de aprendizagem através dos quais recursos biográficos podem ser adquiridos e implantados e que, por sua vez, determinam a maneira como a experiência e o senso comum são percebidos. No caso dos artistas em estudo, o acesso a esses espaços é evidente, assim como a capacidade de utilizar os seus recursos biográficos para se adaptarem aos diferentes contextos com os quais

eles se deparam. A experiência de si mesmo, de acordo com Luckmann (1981) é construída na experiência intersubjetiva da experiência de outras pessoas.

A chegada a França da Maral, tem um duplo significado: por um lado é o coroamento da sua carreira artística com o prêmio que ela obteve, e o que isso representa em termos de projeção internacional. Por outro lado, vendo-se na impossibilidade de regressar ao Irão, a artista vê-se forçada pelas circunstâncias a pedir o asilo em França. Assim, ela agiu contra os seus valores de não querer reproduzir as narrativas dominantes e a subalternidade implícita no ser “refugiada” em França, sendo oriunda de um país do sul dominado por um regime conservador e repressivo.

No que toca à interação com os outros artistas do aa-e, a Maral afirma que ela tenta afastar-se das outras pessoas, porque na sua opinião a grande maioria dos migrantes abraçou completamente a reprodução dos mesmos clichés sobre o que um migrante deve ser num país branco/ocidental. No entanto, em Paris, as opções subjetivas da artista têm que fazer face de forma inédita ao pesado obstáculo do funcionamento normativo, o qual se impõe tanto através do estatuto de refugiado da artista, como através da cultura do meio artístico parisiense. A Maral demonstra que está ciente da influência das normas sobre as suas escolhas, pois ao abordar a transformação da arte em mera mercadoria pelos ocidentais, a qual ela critica, diz: *“eu não penso que eu possa evitar isso, e não sei até que ponto é que eu também não estou envolvida nisso, porque eu também tenho que viver”*. Nesse contexto, as artes visuais servem de canal através do qual os artistas têm sempre a possibilidade de sentirem que são “agentes”, pois a imagem é um dos meios pelos quais se pode transmitir impressões e pensamentos do/sobre o mundo, tornando possível conhecer e explicar uma ideia, uma emoção, um estado de espírito, um fato, favorece a conceptualização, dá acesso às redes das subjetividades (Souza, 2009).

Conforme a perspetiva interacionista, a realidade é uma construção feita pelos atores a fim de ordenar o mundo social. Isso não elimina, porém, a existência dos mais diversos tipos de limitações que atravessam essa atividade de ordenamento. O interacionismo não nega a influência das coerções sociais, as desigualdades étnicas ou raciais, de classe, de gênero e de relações de poder. Contudo, essa corrente defende que os agentes enfrentam essas condições das mais variadas formas: desde a simples reprodução até a elaboração de estratégias de resistência (Goss, 2006:157). No que concerne aos artistas refugiados em estudo, tanto as estratégias de resistência como de reprodução, passam em grande medida pela arte. Através

da manipulação de símbolos visuais, eles expressam as suas vivências, visões do mundo, emoções, sentimentos e ideais. Assim, nós quisemos acentuar aqui a arte enquanto “manifestação de intencionalidade, vontade pessoal e significado social” (Gonçalves, 2016:2). As práticas dos artistas estudados ilustram que a arte na atualidade, em comparação com a arte clássica, está mais comprometida com o significado, traduzindo uma apropriação pessoal de múltiplos sentidos da realidade. Esse fato adequa-se à abordagem interacionista, pois a natureza expressiva da arte deriva precisamente da subjetividade. Cassirer (1994) fala de *animal symbolicum*, descrevendo o ser humano enquanto produtor de signos e símbolos na sua relação com o mundo. Para o autor a arte, como as demais formas simbólicas, é “uma modalidade de simbolização com a qual o ser humano fabrica a sua realidade, engendrando conhecimento com as suas próprias perspectivas e valores” (Cassirer *Apud* Furlanetto, 2012: 36). Consequentemente, a linguagem, a ciência, os mitos, a religião e as artes são formas de simbolização com as quais o ser humano constrói a sua realidade. Cada forma simbólica constrói a sua própria “realidade” de maneira específica, com diferentes perspectivas e valores.

3.4 - Análise dos dados segundo as questões de partida.

Questões 1 e 2

As práticas artísticas dos refugiados facilitam a sua integração na sociedade francesa?

O que representam as práticas artísticas dos refugiados para as relações interculturais deles com os membros do país de acolhimento?

As respostas dos entrevistados a essas duas questões, variam. Dois dos entrevistados afirmam que o fato de serem artistas ajuda bastante na sua integração em França. Ahmed, diz que a vantagem de ser artista em França é a quantidade de pessoas que se pode encontrar nas exposições e coisas que se podem partilhar com elas. “*A primeira coisa que eles (os franceses) veem é o fato de seres refugiado, mas depois de saberem que és artista, o olhar deles muda*”. Ele classifica o percurso que fez até agora em Paris como “*integração*”, dizendo que a integração fez com que ele passasse a conhecer estilos novos, embora na sua opinião a integração não deva significar a perda da sua identidade, mas sim a aprendizagem de novos estilos. Segundo ele, ser artista e estar no *atelier* facilitou muito a sua obtenção do estatuto de refugiado, pois isso dá credibilidade à pessoa. A obtenção do estatuto também se deve segundo ele ao fato de ele ter levado todos os seus quadros ao tribunal para convencer o juiz. O artista que se encontrava no *atelier* há cerca de um ano no momento da entrevista, declara que se sente bem nesse espaço, mas que a integração tem sido difícil por causa da língua e também porque existem muitas barreiras institucionais.

Em sítios como o *atelier* estamos bem, mas fora daqui não há muitos lugares abertos em França para acolher estrangeiros. Eu vi na Alemanha, era diferente nesse aspeto. Há muitas reuniões, lugares de intercâmbio, convivência para refugiados, aqui não é assim. No *atelier*, encontra-se boas pessoas e esse tipo de coisas, mas não em outros lugares.

Mahmoud, também afirma que o seu trabalho artístico facilita a sua integração. Diz que no início, quando chegou, na Universidade onde estudava em Paris, ele abordava as pessoas e falava com elas, mas por ele ainda não dominar a língua francesa, não respondiam ou não desenvolviam a conversa. De acordo com o artista, as pessoas apenas começaram a falar com ele (por iniciativa delas) quando viram o seu trabalho. Considera que os franceses são simpáticos, em geral, diz que não tem nenhum problema de integração. Tem amigos

franceses. Fez os estudos de artes plásticas em Paris, graças a um professor francês que o incentivou e o guiou. Quando compara o seu trabalho de antes com o de agora, conclui que Paris e a Universidade lhe deram muita coisa. Tentou misturar estilos, mas sem esquecer as suas origens. A arte ajuda-lhe muito a falar com as pessoas. “As minhas telas são como um passaporte com o qual eu atravesso o corpo das pessoas”.

Quanto às outras artistas entrevistadas, elas não atribuem - pelo menos de forma direta - a sua integração ao seu trabalho artístico, sendo que ambas consideram o domínio da língua como fator determinante. A Lina afirma ter percecionado a integração apenas depois de ter chegado ao aa-e, devido ao contato com pessoas que visitam o aa-e e se interessam pelas questões migratórias. Aponta como causa do seu grau de integração atual, as suas próprias iniciativas administrativas, e o fato de ela falar razoavelmente francês, e não tanto a arte.

A artista diz que no aa-e se sente bem, mas que quando está apenas com franceses, é mais difícil. Refere que já se sentiu maltratada pelos franceses. Já aconteceu uma vez, numa galeria, ela ter arrumado as suas coisas e ter ido embora. Diz que quando começou a expor os seus quadros, deparava-se com olhares vazios. Foi no *atelier* que teve contato com o meio artístico parisiense, sem o atelier não sabe se isso seria possível. Segundo ela, na sociedade de um modo geral as coisas se passam bem, mas no meio artístico, não. A seu ver, no aa-e a interação é mais fácil porque embora sejam de culturas diferentes, estão na mesma situação. Não obstante as dificuldades, a artista refere que a arte tem sido útil para a sua compreensão da cultura francesa. Vir a França era um sonho. Na atribuição da bolsa de estudo na Síria, ela tinha escolha entre França e Alemanha. A artista escolheu França, que de acordo com as suas palavras é uma espécie de “Hollywood” para os artistas. “*Todos os estrangeiros vêm aqui, não se vê apenas os franceses, vê-se toda a arte*”. Nos primeiros seis meses que passou em França, percorreu todos os museus e exposições que ela pôde, de forma a compreender a cultura francesa. Ela conseguiu ver diretamente quadros que até aí conhecia apenas de livros.

No que toca a Maral, ela diz que a sua prática artística além de não contribuir para a sua integração, está a agir contra ela, uma vez que ela apenas será aceite na sociedade francesa, se ela reproduzir a narrativa dominante que privilegia a universalidade da narrativa branca. Se ela não fizer isso, ela fica com a sua própria narrativa, não tendo então que participar na vitimização da “*Brown woman*”, e estará condenada, uma vez que nenhuma galeria vai querer expor as suas obras. Ela afirma que se disser que é uma vítima da opressão iraniana,

a sua arte estará a representar a nostalgia, dor e vitimização, sublinhando certos elementos culturais do Médio-oriente que oprimem as mulheres. Fazendo isso, ela estaria a colocar-se na posição de inferior.

Se o meu trabalho não parece iraniano, e não representa o Irão, eles perguntam quais são as minhas raízes. Alguma vez se pergunta a um artista homem branco heterossexual quais são as suas origens? Nunca. Ao não seguir as regras pelas quais as obras de arte são avaliadas e vistas, tu tornas-te num zé-ninguém. É por isso que digo que o meu trabalho age contra mim, e que não quero integrar-me. Mas se amanhã eu decidir fotografar mulheres veladas, crianças a chorar, e os estereótipos que também existem na cultura africana, de miúdos africanos a apanhar comida do chão, essa é a história que o Ocidente deseja ver de África, de uma mulher castanha.

A artista afirma que a única coisa que a ajuda a integrar-se é a língua francesa, estando atualmente mais focada na aprendizagem do francês do que na sua prática artística. De acordo com Maral língua é poder. *Não falar bem uma língua, coloca-nos numa posição de inferioridade e vulnerabilidade, mas quando se fala bem, tem-se poder, algo que a arte não pode dar.* A artista afirma que para quem não fala a língua do país de acolhimento, a arte pouco pode fazer para facilitar a integração. Mesmo que se possa comunicar através de um simples quadro, o problema é que todas as exposições que são organizadas em torno da sua existência são baseadas na imigração e isso ela rejeita. Ela quer ser vista apenas como uma pessoa. Diz que quando apresenta algo que não é relacionado à imigração, as pessoas ficam admiradas e colocam várias questões, e a partir daí não há mais conversa. Ela escolhe representar o papel de “má imigrante”. Afirma não querer reproduzir o seu passado, e essa narrativa de nostalgia. Reconhece que sem o apoio do aa-e, provavelmente ela não conseguiria o estatuto de refugiado e seria enviada para o Irão. Considera que a ação do *atelier* é incrível, pelo apoio emocional e legal que proporciona. Sem o advogado disponibilizado pelo aa-e, seria difícil. Sublinha também a importância dos *workshops* do *atelier*.

Outros artistas como Ahlam, dizem que se consideram sortudos por serem artistas, pois o fato de comunicarem com as pessoas do meio artístico e pessoas que se interessam por arte torna-os mais “aceitáveis” pela sociedade recetora. Todavia, Ahlam aponta um obstáculo para a compreensão dos valores e cultura da França:

(...) Eu penso que talvez ser artista não tenha sido bom para mim, porque quando vens para França enquanto imigrante normal, envolves-te verdadeiramente com a comunidade real, sabes? Mas quando vens como artista apenas comunicas com pessoas relacionadas com arte, que como eu te disse são mais aceitáveis do ponto de vista da sociedade de acolhimento. Eu penso que para

conhecer a comunidade deves trabalhar numa área não relacionada com as artes, penso que é mais real. (...) Não é só a língua que é diferente, há muitas coisas que nos tornam distantes, somos duas comunidades diferentes no mesmo país, de um lado a comunidade imigrante de outro a comunidade francesa. Nós não somos unidos.

Estando atualmente a estudar Belas-artes numa Universidade parisiense, afirma que a maior parte das pessoas quando descobre que ela é refugiada, diz-lhe que ela devia abordar a temática do asilo nos seus trabalhos, e que não conseguem olhá-la simplesmente como uma pessoa.

Algo que é constante em todos os artistas visuais com os quais contactamos, é a referência ao contributo para o seu trabalho do acesso que a França lhes permitiu ter à “arte contemporânea”. Todos afirmam que a sua vinda para França alargou os seus horizontes em termos de conhecimento e experiência artística, no sentido em que tiveram um contato mais direto e aprofundado com grandes nomes do mundo da arte, muitos dos quais apenas tinham vagamente ouvido falar. Também, um outro fato resultante da estadia em Paris, bastante referido pelos artistas é o contato com diferentes estilos de criação estética, a diversificação do uso de materiais e a possibilidade de mistura destes.

O cofundador do aa-e é da opinião de que ser artista facilita a integração na sociedade francesa, afirmando que quando diz às pessoas que tal artista é um dançarino que simplesmente foi arrancado da sua vida normal pelas circunstâncias, isso aumenta a credibilidade. As pessoas gostam de pintura, concerto, e relacionam isso com o contributo positivo que os migrantes trazem para a sociedade francesa, podendo fazer diferença no momento em que o Juiz hesita em atribuir o estatuto de refugiado.

Por exemplo quando procuras alojamento para alguém e dizes que a pessoa é artista, eu por exemplo quando eu procuro alojamento junto de pessoas que gostariam de emprestar, mas que tem receio, que ficam inquietas, eu tenho alguns elementos de linguagem. Frequentemente, tudo o que é relacionado à rua é conotado com o perigo, marginalidade, crime, violência, droga, álcool etc. Então eu digo: “essas pessoas das quais eu vos falo que precisam de alojamento, são artistas no exílio, pessoas que tinham uma vida perfeitamente normal no país deles, uma família, um trabalho (o que é verdade na maior parte dos casos), elas foram simplesmente arrancadas da vida normal, e elas não têm nada a ver com os problemas habituais da rua”. E nessa altura o meu interlocutor vai ter tendência para acreditar em mim, e dizer sim, é verdade. “Esse tipo era um dançarino, ele foi arrancado da sua vida, foi obrigado a fugir e não alguém que caiu porque bebia álcool”. Portanto, sim, é mais fácil, porque quando vais ao tribunal CNDA, com uma carta do aa-e, com um artigo de imprensa sobre o teu trabalho, no momento em que o Juiz hesita em conceder asilo, isso pode fazer com que a balança caia do bom lado, tudo isso.

Da análise das entrevistas que efetuamos, conclui-se que todos os artistas entrevistados consideram que o apoio do aa-e é importante para a sua integração, embora nem todos pensem que é o fato de serem artistas em si, que facilita a integração na sociedade francesa. As posições divergem, entre num extremo o caso do pintor sudanês que levou todos os seus quadros para o tribunal num esforço para convencer o juiz que lhe atribuiu o asilo, e no outro o caso da Maral, artista iraniana segundo a qual o seu trabalho artístico age contra ela, por não estar de acordo com os padrões definidos pela sociedade dominante. Esta artista chega a dizer que não quer “integrar-se”, se isso for sinónimo de seguir as narrativas dominantes.

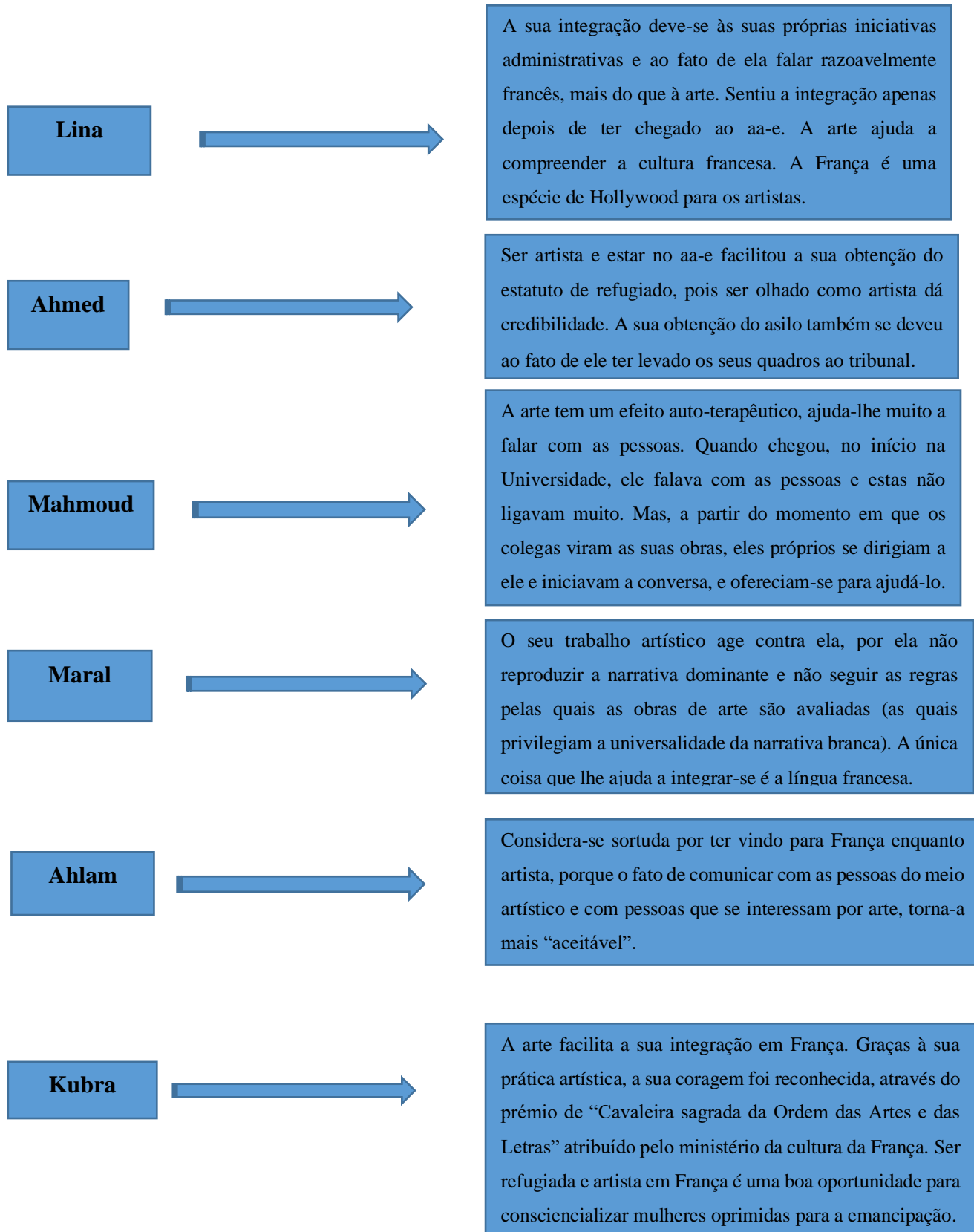
Levando a análise além do discurso dos entrevistados, e tendo em conta a definição de integração como: “o processo de se tornar uma parte aceite da sociedade” (Mascareñas & Pennix, 2016:15/16) constata-se o papel importante do aa-e no processo de integração dos artistas refugiados, papel esse que transcende por vezes a perceção dos artistas. No caso da Maral que afirma que a sua prática artística age contra ela, e que nega ativamente o “rótulo” de refugiada/migrante, vendo nessa categorização uma interpretação redutora da sua identidade e do seu trabalho artístico, o que acontece é que independentemente do seu posicionamento pessoal sobre a integração, o fato de ela ser membro do aa-e faz com que ela seja forçada a aceitar a mediação da associação com a sociedade recetora. Ao estar impossibilitada de regressar ao Irão, ela não teve outra escolha senão inscrever-se no *atelier*, e aceitar representar o papel de refugiada, ou seja, aceitar ser vista como tal mesmo que seja contra a sua vontade. Na prática, não obstante, a sua postura de oposição face ao meio artístico *mainstream* e ao que ela diz ser uma instrumentalização dos refugiados, ao estar inscrita no atelier, ela é institucionalmente enquadrada. A situação desta artista é um exemplo daquilo a que Rivetti (2014: 21) denominou de “performatividade de ser refugiado”, a qual marca a relação entre a “agência” dos refugiados e a estrutura política e legal do asilo. Os refugiados estão pela força das circunstâncias sujeitos a uma série de pressões que os empurram para a incorporação e a “representação” de um papel. “Mesmo que haja espaço para resistência e crítica (como é o caso de Maral), a emancipação face a esse tipo de dominação é uma tarefa bastante difícil”.⁵²

⁵²Um outro exemplo do carácter performativo da situação dos refugiados do aa-e que tivemos a oportunidade de observar, encontra-se nos documentos do OFPRA e do CNDA que fundamentam a recusa de atribuição de asilo. Frequentemente, esses documentos referem que o ou a requerente “não incarnou suficientemente bem o

Dentro do *atelier*, a Maral tem relativa “liberdade” de desenvolver o seu trabalho de acordo com a sua própria concepção da arte. Ela mesma reconhece a importância do apoio jurídico para a obtenção do estatuto de refugiado, fornecido pelo aa-e. Por outro lado, é através do aa-e, que ela pôde expor os seus trabalhos em outros espaços e instituições como o Museu da Cultura em Paris. Portanto, ela beneficia com a interação do aa-e com outras organizações. Embora Maral diga que não deseja a integração se isso significar aceitar os cânones artísticos dominantes, ela atribui uma importância central à língua, e diz estar focada na aprendizagem do francês. Depois da entrevista, ficamos a saber que Maral presta serviços ao aa-e na realização de eventos e enquanto tradutora, estando encarregada de receber artistas de nacionalidade iraniana recém-chegados e ajudá-los a inserir-se no *atelier*, o que mostra a forma como a esfera artística pode ser uma porta para a integração em outras esferas, nomeadamente a socioeconómica. Portanto, além de estar ela própria envolvida num processo de integração através do aa-e, a artista é também “agente” de integração dos seus compatriotas. Acresce que é graças à sua prática artística que a Maral veio para Paris: a artista venceu com o seu trabalho *Mothers and Others* o concurso *ABSA-Barclays* na África do Sul em 2017, e o prémio incluía a oferta de uma estadia de seis meses na *Cité des Arts* em Paris.

seu relato”, implicando que as pessoas têm que “representar bem” para que possam ter direito ao asilo, como se a performance em si fosse mais importante do que a própria veracidade das narrativas.

Fig. 1.7 - Síntese das percepções dos artistas sobre o papel da arte na sua integração em França.



As interações interculturais dos artistas de um ponto de vista interacionista-simbólico.

As interações interculturais dos artistas com pessoas autóctones são facilitadas pelo fato de o aa-e ser uma espécie de microcosmo multicultural. Trata-se de um espaço em que pessoas provenientes de culturas diferentes têm oportunidade de se exprimir através da prática das suas artes, por exemplo através da música. Todos os meses a associação organiza um concerto “*Party en exil*” com músicos do aa-e. Esse evento é geralmente temático, representando cada mês um país ou região diferente. Por exemplo: “noite síria, ou noite congoleza” em que apenas atuam músicos do país escolhido. Há toda uma série de interações que giram em torno dessa atividade. Nota-se bastante convivência entre pessoas migrantes e refugiadas de diferentes países, tanto em termos dos artistas refugiados associados ao aa-e como pessoas que estão à volta (conhecidos da mesma nacionalidade, muitas das quais se conheceram em Paris), como com pessoas da sociedade de acolhimento. Nas semanas que antecedem o evento o aa-e leva a cabo uma intensa ação de publicidade no bairro parisiense no qual o concerto é realizado, com vista a incentivar a participação da comunidade de moradores locais.

A interação dos artistas com os franceses e pessoas exteriores à associação, ocorre frequentemente num contexto não igualitário, visto que quando há eventos como *workshops* no aa-e, é o público que se dirige aos artistas com a intenção de conhecer ou apreciar o seu trabalho, e ouvir o que eles têm a dizer sobre a sua experiência migratória, portanto, eles são vistos como “objeto de observação ou apreciação”. A comunicação intercultural ocorre nesse espaço de uma forma desigual, pois no plano das relações interpessoais, é sobretudo o artista migrante que se descreve a si próprio através da sua arte e cultura, mediado pelo aa-e. Os momentos em que os membros da sociedade recetora exteriores ao aa-e falam de si aos artistas, são mais raros, pelo menos num primeiro contato. As ocasiões para que eles se descrevam e transmitam elementos da sua cultura aos artistas, aumentam à medida que os contatos se prolongam no tempo. Por seu lado, a relação dos artistas com os responsáveis e trabalhadores associativos do aa-e é diferente, pelo fato de o contato ser contínuo permitindo uma comunicação intercultural mais sólida. Os responsáveis e os mediadores da associação assimilaram muitos códigos e valores culturais dos artistas, por um lado, e por outro eles

estão bem posicionados para introduzir os valores franceses aos artistas pouco familiarizados com a França.

Um tema recorrente nessas interações é a questão da laicidade. Se os responsáveis e os mediadores tentam respeitar a diversidade cultural existente no aa-e (por exemplo, fazendo algumas exceções às mulheres que preferem ter um espaço à parte por elas, e flexibilizando as condições de trabalho durante o período de ramadão), por outro lado, eles são os primeiros a mostrar aos artistas os limites da manifestação das práticas religiosas na esfera pública, em França. Presenciamos o caso de alguns artistas muçulmanos afegãos, que perguntaram aos responsáveis do aa-e, se é normal que um estabelecimento associativo em que eles estavam alojados temporariamente, se recusasse a adaptar o horário em que servem as refeições, de forma a facilitar a ida deles à Mesquita às sextas-feiras. À questão, os responsáveis responderam prontamente que em França a religião é um assunto do foro privado, e fazendo alusão à Carta da Laicidade, explicaram que não se podia fazer esse tipo de exceções.

Para nós, o contato com o aa-e representou também uma oportunidade de viver a diferença e diversidade culturais num nível jamais experienciado antes. Os aspetos em que as diferenças se manifestam são vastos: da conceção do tempo e do espaço, formas de saudação às posturas corporais. Por exemplo, algumas das artistas que entrevistamos e outras com as quais convivemos, nunca me tocam ao cumprimentar-me, saudando apenas visualmente. Eu aprendi que em muitas culturas, hábitos que nós aqui na Europa temos por adquirido, como dizer bom dia, não são norma. Porém, é importante não essencializar as diferenças, pois no mundo globalizado em que vivemos, as pessoas têm cada vez mais características em comum. Para além disso, devemos ter presente que a cultura não determina tudo. No domínio dos estudos interculturais, Spencer-Oatey e Franklin's (2009: 4), distinguem a “pesquisa cultural-comparativa”, que é uma investigação que estuda culturas nacionais isoladas enquanto sistemas (nível macro de estudo), procurando comparar os sistemas estudados com o objetivo de sublinhar semelhanças e diferenças, das “abordagens interacionistas da cultura”, que pelo seu lado, focalizam-se nas interações num nível micro, envolvendo indivíduos de culturas ou nacionalidades diferentes, mas em que os comportamentos comunicacionais dos indivíduos são influenciados pela sua cultura, mas também por muitos outros fatores, como: “O contexto imediato, objetivos e papéis sociais, expectativas, stress, definições da situação etc. Os participantes adaptam o seu comportamento com base nas

representações uns dos outros e não se comunicam da mesma forma com as pessoas da mesma nacionalidade ou que pertencem ao mesmo grupo” (Frame, 2017:2).

O que acontece numa interação pode ter uma base cultural relacionada à sociedade em questão, mas as práticas observadas não se reduzem a uma encenação de ritos de papéis prefigurados (Goffman 1983: 11). Os indivíduos adaptam os seus comportamentos de acordo com as condições de interação e relacionamento intersubjetivo, levando em consideração diferentes identidades "coletiva" e "individual". O interacionismo simbólico (Blumer, 1969; Goffman, 1973) nos ajuda a entender os encontros interculturais em termos dos diferentes papéis sociais desempenhados pelos participantes (identidades de papéis) e também os vários grupos aos quais pertencem (identidades sociais). No caso dos artistas em estudo, eles apresentam diferentes eixos de pertença identitária: nacionalidade, religião, gênero, sexualidade, profissão, ideologia política, devendo negociar cada um deles nas suas interações.

De entre os entrevistados, o Mahmoud é o artista que demonstrou ter experienciado uma maior imersão na sociedade francesa, tendo consolidado uma rede de amigos de origens diversas. Mergulhando na cultura universitária em Paris, ele ficou fascinado com os desafios e oportunidades de aprendizagem proporcionadas pela experiência de estudar num país estrangeiro. O programa de curso de Mahmoud forneceu inúmeras oportunidades para interagir com estudantes e professores de arte franceses, mas também com outros estudantes internacionais de várias regiões do mundo. O artista afirma ter encontrado estudantes de países como a Costa do Marfim, Sudão, Camarões, com os quais ele não era anteriormente familiarizado. Ele ficou extremamente feliz por poder conhecê-los e declarou que fazer amizade com outros estudantes internacionais era das melhores coisas que lhe podia acontecer. Ele nutre uma relação de amizade particular com um dos seus professores franceses, que lhe orientou em muitos aspetos. Essa amizade permitiu ao artista aprofundar a sua compreensão dos valores franceses.

Eu aprendi sobre muitos países diferentes. Eu agora compreendo as notícias do mundo de uma forma completamente diferente. Eu tenho muitos amigos africanos. Então, se eu ouvir que alguma coisa aconteceu nos Camarões, por exemplo, não é um assunto estranho para mim (...)
Aqui eu encontrei pessoas que têm o mesmo tipo de problemas que os sírios, mas nunca tinha ouvido falar de história da África, do Sudão etc., eu não sabia que havia tantos imigrantes que atravessam o mar para vir aqui.

O interacionismo simbólico ajuda a interpretar este tipo de experiências através da noção desenvolvida por Mead (1934), de “desempenhar o papel do outro”. Esse autor argumentou que os seres humanos apreendem sentidos do “eu” e da realidade social ao desempenhar os papéis de diferentes “outros”. O Mahmoud começou a colocar-se no lugar de “outros culturalmente diferentes”, e ao fazê-lo ele dava sentido a si próprio e à sua realidade social. Por curiosidade e necessidade, Mahmoud disse que se esforçou no sentido de compreender pensamentos, sentimentos, crenças e valores dessas pessoas, tendo tido muitas ocasiões de convívio dentro e fora da Universidade, como idas a restaurantes, bares e discotecas. Ficou a par de alguns códigos e valores culturais africanos, como o respeito pelas pessoas mais velhas. Através do contato prolongado com as pessoas, o Mahmoud passou a identificar-se com esses estudantes e começou a olhar-se, até certo ponto, a partir das perspectivas deles. Ao assumir o papel dos outros estudantes, ele experimentou a interação entre o “eu subjetivo” (entendido como objeto) que olha para si mesmo a partir da perspectiva dos outros, e o “eu objetivo” (entendido como sujeito), que é visto pelo seu eu subjetivo. As relações interculturais em Paris permitiram a Mahmoud refletir sobre si próprio, a partir de perspectivas que ele nunca tinha adotado enquanto estava na Síria.

Devido ao fato de Mahmoud ter passado a interagir com amigos franceses e africanos numa base diária e ter assumido os papéis daqueles culturalmente diferentes, é natural que a sua autoidentidade tenha sido recriada através dessas interações. Blumer (1969). Nesse sentido, um dos principais impactos da comunicação intercultural pode ser encontrado na sua influência sobre a identidade do indivíduo. A comunicação intercultural nos permite não apenas explorar outras culturas mas também refletir sobre a nossa autoidentidade.

Enquanto ele viveu na Síria, Mahmoud pertencia a vários grupos sociais (família, vizinhos, rede de amigos), e a sua relação continuada com membros de outros grupos, produziu um sentido da realidade para cada um deles. O que ele acreditava que era real em cada contexto, era fruto da sua comunicação com os outros num contexto particular. Da mesma forma, a relação de Mahmoud com os outros na Síria fez com que ele tivesse uma determinada concepção sobre França e outros países. Seguindo a lógica do interacionismo simbólico, o artista conhecia uma realidade (não a realidade em si) da França enquanto estava na Síria, que é o resultado da sua comunicação com outras pessoas nesse país. Essa realidade é apenas uma das muitas possíveis de serem criadas para esse país, e foi também criada com base nas informações provenientes dos meios de comunicação social, da escola e da interação com

pessoas na Síria, não com franceses. Inversamente, cada estudante ou professor francês com os quais Mahmoud interage, tem a sua própria percepção daquilo que é a realidade social na Síria.

A relação intercultural entre Mahmoud e os franceses, é um exemplo da situação em que cada pessoa partilha o que ela acredita ser real sobre França e Síria, negociando os seus pontos de vista diferentes com os outros, num processo de compreensão mútua (Pretceille, 1999: 57). Esse processo nem sempre é bem-sucedido, uma vez que muitos encontros interculturais não conseguem ultrapassar a incompreensão. Todavia, a interação permite um conhecimento partilhado. Mesmo que esse conhecimento partilhado não permita uma compreensão “objetiva” dos dois países, do ponto de vista interacionista, o conhecimento objetivo não é o que mais importa, mas sim a interpretação de algo baseado numa certa perspectiva, derivada das nossas interações no quadro do grupo social a que pertencemos.

Na sua relação com os outros, esse artista acaba por utilizar a sua arte como instrumento de mediação simbólica. Embora ele não aborde a Síria e o Líbano de forma direta nos seus trabalhos, ele exprime neles a sua vivência e visão do mundo através de símbolos. Os quadros que Mahmoud realiza com ferrugem e outros produtos industriais, com desenhos de figuras humanas cujo aspeto decadente e sombrio se acentua com o tempo, são uma ferramenta de comunicação. Ele afirma que tenta com esses materiais falar do presente e ao mesmo tempo do futuro, sendo que alguns quadros vão mudando com o passar do tempo. Declara que observou as telas durante um ano e que vê diferenças, a ferrugem muda, o que de fato é constatável nas fotos que Mahmoud mostrou do antes e depois. O artista afirma que tenta transmitir ao máximo a cultura síria aos seus amigos franceses e africanos, que lhe colocam muitas questões sobre a realidade daquele país.

Questão 3.

Qual é a influência da forma como a integração é concebida e praticada em França, sobre a situação atual dos artistas refugiados?

Através das entrevistas que efetuamos na fase preparatória da nossa pesquisa, tentamos apreender a lógica de funcionamento institucional francês no tocante à integração de refugiados. Todos os entrevistados apontam as insuficiências dos dispositivos de integração do Estado francês existentes e o caráter assimilacionista da abordagem francesa à integração.

Nathalie, trabalhadora social num centro de acolhimento de requerentes de asilo (CADA), afirma:

Eu penso que eles são muito mal recebidos (...) em geral, é muito difícil quando as pessoas estudaram nos seus países de origem e que chegam em França e não podem ter equivalência de diploma, por exemplo. Frequentemente acontece haver uma desclassificação que é dura de ser vivida, e de uma forma geral, eles são tratados como “trapos” nas instituições. Eles são mal recebidos, fala-se mal com eles, nós batalhamos todos os dias com a Segurança Social para que eles possam ter direitos que sejam renovados no seu devido prazo, portanto de uma forma geral é difícil, e a administração francesa já é bastante complicada de compreender para nós, portanto não é nada simplificada para eles, por isso qualquer assunto é sempre difícil, e às vezes há um autofechamento, e um fechamento comunitário porque é muito difícil de falar sobre a integração, e na verdade eu falaria mais de “políticas de injeção em vez de integração”, dado que, na verdade, nós pedimos a eles que se integrem aos nossos valores, mas não levamos em conta as especificidades de cada um.

A falta de um esforço dos franceses no sentido de compreender o universo cultural dos migrantes é frequentemente sublinhado tanto pelos migrantes como pelos trabalhadores sociais que com eles trabalham, e com os quais estivemos em contato:

A integração é algo que exige tempo, para compreender os códigos. Por exemplo, pode parecer estúpido, mas, no processo do pedido de asilo, quando se é convocado pelo OFPRA ou CNDA, nós os *coachs* pedimos aos requerentes de asilo para olharem as pessoas nos olhos, mas em muitas culturas isso não se faz, olhar as pessoas nos olhos. Baixa-se os olhos, é um sinal de respeito. Contudo, o que se espera deles aqui é que eles olhem as pessoas nos olhos. Nós pedimos-lhes que olhem nos olhos quando são entrevistados, porque se não o fizerem, os auditores consideram que eles mentem. (...) Isso pode ser bastante penalizante num pedido de asilo. Na minha opinião é um modelo que se tenta impor. E a verdade é que não se deixa espaço às pessoas de tentar fazer uma ponte entre os dois. Tens que fazer assim, assim, assim, mas, se deixámos às pessoas a possibilidade de fazer uma ponte entre a sua cultura e a nossa, entre aquilo que é possível de assimilar nos dois (...), eu penso que isso permitiria que eles se sentissem melhor (...) há cursos de cidadania em que se explica como as coisas se passam aqui, mas não se fala sobre como as coisas se passam no país deles. [Nathalie].

Quanto a Saiid Bouamama, sociólogo, Doutor em sócio-economia, responsável de investigação no IFAR, na cidade de Lille, disse-nos o seguinte:

O modelo de integração francês, para mim coloca um problema, porque ele foi historicamente construído com uma abordagem assimilacionista, pois quando o migrante chega não lhe é pedido apenas que respeite as leis francesas, não lhe é pedido apenas de ter em conta o modo de vida francês, é-lhe pedido que ele se assimile, ou seja de abandonar o que faz a sua cultura, parte-se

do princípio que um migrante integrado é um migrante que esqueceu a totalidade das suas raízes (...) O resultado disso é que vamos estar numa relação com o migrante que chega, que não é uma de fazer face às suas necessidades imediatas, mas numa expectativa que é de conformidade com um modelo cultural. E isso não funciona. Nenhum ser humano abandona nem esquece conscientemente toda a sua cultura. E depois vamos reclamar ao imigrante o fato de não conseguir integrar-se com sucesso, quando é a exigência para que ele se integre que é impossível. Na realidade, para viver numa sociedade, não há necessidade de mudar de cultura. Basta respeitar as leis e o funcionamento da sociedade. Mas, aqui pede-se uma coisa a mais, que é do domínio cultural, que é um pedido impossível de satisfazer.

Pierre, funcionário *Officier de protection* do OFPRA cuja profissão é resumidamente receber os requerentes de asilo para entrevistá-los, e depois decidir se eles têm direito ao estatuto de refugiado ou não, embora reconheça algumas virtudes ao modelo assimilacionista, também considera que não é a melhor abordagem para integração de migrantes:

Se compararmos com o sistema britânico que consiste em dizer: *metam-se nas vossas comunidades, fiquem nas vossas comunidades e isso é bom*, penso que isso é um pouco traiçoeiro, porque as pessoas param de falar umas com as outras. O modelo assimilacionista tem o interesse de que empurra-se um pouco as pessoas, “força-se” as pessoas a comunicarem entre elas misturando-se a essa grande “identidade francesa”, a qual podemos criticar como quisermos. O problema desse modelo, onde ele atinge o seu limite é precisamente talvez o fato de ser demasiado “forçado”, e eu estou persuadido de que se forçamos muito algo a alguém, a pessoa vai fazer o contrário daquilo que queremos. Um pouco como quando dizemos a um miúdo não faças isso, e ele faz o contrário. Se dizemos a uma pessoa constantemente, *tens que ser francês, esquece a tua cultura de origem, agora és francês isso não se faz mais, agora tu podes* fazer isto e aquilo, a pessoa pode perceber esse *forcing*, e essa identidade que queremos atribuir-lhe, e dizer *não não, isso me irrita*. Eu penso que devemos nos basear menos no constrangimento e mais no dizer o que é que é interessante, ser francês é isto e aquilo, e depois a escolha é tua de aderir ou não. E não estar constantemente a martelar que é absolutamente necessário falar bem francês etc. (...) Eu penso que fomos um bocado longe no delírio assimilacionista.

De acordo com o que nós verificamos no terreno, através do acompanhamento de requerentes de asilo e refugiados no quadro do voluntariado que fizemos na associação *Utopia 56* e no aa-e, a tendência assimilacionista da “forma francesa” de encarar a integração, é uma realidade. Um dos principais meios pelos quais essa tendência se manifesta, é a língua. A língua francesa é um dos critérios mais utilizados tanto pelo Estado como pela sociedade civil para distinguir quem é ou não “integrado”, ou “integrável”. É

frequente que os migrantes e refugiados se queixem de serem discriminados com base no fator linguístico, entre outros. Por exemplo, a Ahlam fez-nos o seguinte relato:

Mesmo no âmbito do aa-e a minha relação com os franceses não é muito próxima comparada com a relação que tenho com outros artistas migrantes, com os quais tenho uma relação melhor e mais próxima. Os franceses do aa-e são simpáticos, mas há muitas barreiras entre eu e eles, em termos de mentalidade de criar amizade (...) Eles são mais fechados, eles preferem estar com franceses como eles, e mesmo a língua é também uma grande barreira porque eles preferem ter um amigo que fala francês do que um que fale inglês, que não é a língua materna deles. Eu observo que mesmo aquelas pessoas que falam francês não têm muitos amigos franceses. Não é só a língua que é diferente, há muitas coisas que nos tornam distantes, somos duas comunidades diferentes no mesmo país, de um lado a comunidade imigrante de outro a comunidade francesa. (...) Quando eu vim para França eu não tinha essa noção, eu pensava que ia encontrar muitas pessoas unidas de diferentes nacionalidades, mas na realidade quando eu vi na minha Universidade e em muitos locais, não é assim.

A Maral afirmou:

Ser imigrante em França tem sido uma situação difícil, sobretudo porque a França é um país completamente governada pela sua língua nacional, é um espaço baseado num orgulho e nacionalismo linguístico. Eu comecei a estudar francês, e penso que agora posso falar razoavelmente francês. Mas mesmo com o meu nível enfrento dificuldades. Imagina nós enquanto imigrantes temos que tratar os assuntos administrativos, se não sabes falar, comunicar, é bastante difícil. (...) Por exemplo: eu estava a tratar uns assuntos na CAF (*Caisse d'allocations familliales*), e liguei para o serviço dando os detalhes, a pessoa que me respondeu coloca-me questões e depois, a rede não estava boa, não nos ouvíamos bem, e de repente ela me diz: *será que você pode falar francês?* Entendes? E isso não foi só uma, duas ou três vezes. Coisas deste tipo aconteceram bastante. Nos países anglófonos quando falas o mais importante é que sejas capaz de comunicar, ninguém valoriza o teu sotaque, erros gramaticais, detalhes, mas aqui a língua francesa é instrumentalizada e armada contra as minorias étnicas, e isso revolta-me por vezes.

O Ahmed diz o seguinte:

A integração aqui é difícil por causa da língua e também porque existem muitas barreiras institucionais, em sítios como o aa-e estamos bem, mas fora daqui não há muitos lugares abertos em França para acolher estrangeiros. Eu vi na Alemanha, era diferente nesse aspeto. Há muitas reuniões, lugares de intercâmbio, de convivência para refugiados, aqui não é assim. No aa-e, encontra-se boas pessoas e esse tipo de coisas, mas não em outros lugares.

A Lina refere a sua experiência com atitudes discriminatórias da parte de elementos da cena artística parisiense, e do meio universitário:

Enquanto eu estou aqui no *atelier*, sinto-me bastante bem, bastante à vontade. Mas, no exterior houve momentos em que era duro. Quando eu saio desta estrutura e quando estou com os franceses, às vezes eles nos tratam muito mal (...) Não sei, eles nos tratam.....a maneira pela qual eles falam conosco não demonstra respeito. Há pouco tempo fiz uma exposição e chegou um momento na galeria, arrumei as minhas coisas e fui-me embora. Num determinado momento quando comecei a fazer exposições, eu via olhares vazios das pessoas em direção aos meus quadros, e o pior é que são pessoas com cargos de responsabilidade e cujo interesse é apenas saber se tu és famoso ou não. Se falarmos dos professores, é também super-chato, um outro problema, um outro discurso também.

Relatos desse tipo são bastante comuns da parte dos migrantes, sendo os casos mais dramáticos aqueles de pessoas que não têm o mínimo conhecimento de francês. Goffman (1974) referiu-se a esse tipo de discriminação com base na língua, afirmando que mesmo o migrante que domina a maior parte dos códigos do país recetor, nunca é totalmente isento de qualquer suspeita na interação. A falta de sincretismo nos seus comportamentos, além de causar incompreensões, também pode monopolizar a atenção do seu interlocutor autóctone na parte deficitária da sua expressão, diz Goffman. Um migrante que respeite a maioria dos códigos linguísticos e rituais, mas que fala com forte sotaque ou se coloca muito perto do interlocutor, por exemplo, pode encontrar-se face a alguém que não o ouvirá com tanta atenção. O autor designa esse fenómeno de “desapego”, (*distraction*) devido a uma atribuição de culpa aos outros (*other-consciousness*). Os estereótipos que originam esse comportamento podem se tornar fortemente estigmatizantes, no sentido em que “a situação do indivíduo é privado de reconhecimento social pleno” (Goffman 1963: 9). De uma forma geral, os franceses pouco se exprimem em línguas estrangeiras, incluindo o inglês. Isso representa um problema grave de comunicação para quem não fala francês. Conhecemos um requerente de asilo afegão, que depois de ter sido gravemente atropelado por uma moto no centro de Paris, demorou cerca de um mês para poder fazer a constatação do sucedido junto às autoridades policiais. Depois de ter passado vários dias hospitalizado, ele dirigiu-se à esquadra várias vezes para apresentar queixa e saber se a Polícia tinha assinalado o acontecimento, mas não tendo encontrado ninguém nas esquadras que falasse ou compreendesse bem inglês ou a sua língua materna *pashtum*, ele não pôde concretizar a queixa. Os agentes policiais disseram-lhe para ir acompanhado de alguém que fale francês ou de um trabalhador social que pudesse fazer a tradução. Vivendo ele na rua e não tendo amigos que se exprimem fluentemente em francês, foi apenas depois de integrar um centro de alojamento temporário de uma associação, que ele conseguiu transmitir às autoridades as

informações relativas ao acidente. Ele afirmou ter percorrido vários países antes de chegar a França, como Irão, Turquia, Bulgária e Bósnia, e que nunca enfrentou nesses países as dificuldades de comunicação com que ele se defronta em França. É frequente que os funcionários dos vários serviços públicos digam aos migrantes: *quem está em França tem que falar francês*.

Nas últimas décadas, o conhecimento da língua francesa tornou-se por via de várias legislações que foram ficando cada vez mais exigentes, não apenas uma condição para se tornar cidadão francês, mas também uma condição para ter a oportunidade de obter o direito de residência (Extramiana e Avermaet, 2010). Atualmente, segundo alguns observadores a língua francesa serve mais para classificar do que integrar (Lochak, 2013). Na década de 2000, a questão da integração linguística dos migrantes tornou-se em muitos países europeus uma questão de política pública, podendo-se mesmo dizer: uma questão política em si. O que passou a ser considerado importante, foi menos incentivar a aprendizagem da língua do país anfitrião do que testar, com o objetivo de classificar, a vontade e a capacidade de integração do estrangeiro. O teste linguístico intervém, portanto, cada vez mais a montante do percurso migratório. A evolução da legislação francesa ilustra essa tendência (Lochak, 2013:1). O imigrante precisa de "conhecer o francês" cada vez mais cedo e precisa conhecê-lo cada vez melhor. Porém, ao contrário do que se poderia pensar, foi apenas com a aprovação de uma lei de 19 de outubro de 1945 que o conhecimento da língua francesa se tornou uma condição de admissibilidade da solicitação da nacionalidade: *"Ninguém pode ser naturalizado a menos que justifique a sua assimilação à comunidade francesa, em particular por um conhecimento suficiente, dependendo da condição, da língua francesa"* (Hajjat, 2012: 101).

Para além dessa componente legislativa, o tratamento da questão linguística em França assenta numa convicção profundamente enraizada de uma "excepcionalidade/superioridade da língua francesa", difundida por vários setores da sociedade, mas também ao mais alto nível do Estado. A língua francesa é objeto de numerosos discursos que apontam a sua pureza, clareza, e sua universalidade, qualidades que fariam com que ela seja superior às outras línguas (Bouamama, 2008: 76). Essa noção traduz um essencialismo, o qual consiste na crença de que existiria uma "essência" do francês, que seria ela própria um reflexo de uma "essência nacional". Essa visão nega que as línguas sejam construções históricas

humanas que refletem a história de cada grupo social. Assim, Philippe Delpy, antigo responsável de um organismo dedicado à integração de migrantes, afirmou o seguinte:

Nas línguas de origem, existem temas inabordáveis, palavras-tabu, sobre a sexualidade por exemplo. Mas, em francês, como se utilizam outras palavras não codificadas, pode-se falá-las. O francês pode ser vivido como uma língua de emancipação, de liberdade. Aliás, são sobretudo as mulheres que manifestam essa vontade de dizer quem pode passar pelo escrito.

(Delpy 2001 *Apud* Bouamama, 2008:76).

Desde a época dos filósofos franceses do Iluminismo o mito de uma superioridade natural do francês, e de um génio da língua, já era fortemente veiculado. Na esteira desses filósofos, o historiador Rivarol, descrevendo o francês como “a língua da razão”, escreveu o seguinte:

Resta-me provar que se a língua francesa conquistou o império pelos seus livros, pelo humor e pela feliz posição do povo que a fala, ela conserva-o pelo seu próprio génio. (...) O francês por um privilégio único, é o único que continuou fiel à ordem direta, como se ele fosse toda a razão, e até podemos através dos movimentos mais variados, disfarçar essa ordem, é sempre necessário que ela exista; e é em vão que as paixões nos abalam e solicitam que sigamos a ordem das sensações: a sintaxe francesa é incorruptível. É disso que resulta essa admirável clareza, base eterna da nossa língua. O que não é claro, não é francês; o que não é claro é ainda inglês, italiano, grego ou latim.

(Rivarol 1808 *Apud* Bouamama, 2008: 78/79).

Segundo essa ideia, “o génio da língua francesa” deve-se à excepcionalidade do povo que a fala, sendo que a sua estrutura interna faz dela a língua da razão, implicando que a expansão do francês equivale à extensão e ao triunfo da razão. Esse “universalismo particularista” francês continua ativo nos dias de hoje. Confrontado com uma diversidade e multiplicidade linguística interna, o Estado francês reprime firmemente toda a tentativa de reabilitação de línguas regionais, chamadas “*patois*”. A França recusou assinar a Carta Europeia das línguas minoritárias⁵³. Algumas línguas trazidas pela imigração têm um alcance mais vasto do que as línguas originárias do território nacional, havendo por exemplo um maior número de pessoas falantes de berbere que bretão. Essa realidade é negada baseando-se numa “abordagem essencialista que tenta impor uma cultura de cima para baixo e decreta uma identidade nacional dominante” (Bouamama, 2008: 82). A língua é então percecionada como

⁵³ <https://www.coe.int/fr/web/european-charter-regional-or-minority-languages/signatures-and-ratifications>.

um meio de seleção de “integrados” e “não integrados”, tendo como consequência um tratamento diferenciado dos vários grupos que compõem a nação.

De realçar também, que a crença essencialista numa superioridade cultural francesa natural, não se limita ao domínio linguístico. Outras áreas culturais e conceitos como a gastronomia, democracia e direitos humanos, seriam também “exceções” francesas, marcas da superioridade e universalidade da França.

De maneira a poder responder de forma mais completa à questão que colocamos, vamos analisar as três dimensões fundamentais da integração que referimos anteriormente: a jurídico-política, a socioeconómica e a dimensão cultural, de forma a situarmos os artistas refugiados do aa-e em relação a cada um desses aspetos.

A dimensão jurídico-política

Embora todos os artistas que entrevistamos tenham o estatuto de refugiado, esse não é o caso de todos os membros do aa-e, sendo a maioria deles requerentes de asilo. Um dos fatores que nos permitem avaliar a importância do aa-e para a integração dos artistas-membros, é a influência do documento emitido pela associação atestando a afiliação dos artistas requerentes de asilo nas decisões do CNDA concernentes estes últimos. De acordo com os dados que pudemos obter através dos responsáveis, numa dada altura (no final de 2017 e durante o ano de 2018), cerca de 95 por cento dos artistas requerentes de asilo que iam ao tribunal com uma carta de recomendação do *atelier*, conseguiam obter o estatuto de refugiado. Mesmo os casos mais improváveis de pessoas originárias de países considerados não-prioritários, passavam “milagrosamente”. Atualmente, de forma inversa a grande maioria vê o seu pedido de asilo negado. De entre as possíveis causas explicativas dessa mudança, podemos apontar aspetos como a disponibilidade de apoio jurídico, ter ou não um bom advogado e o fato dos artistas às vezes faltarem às audiências.

Também, de acordo com o cofundador, as causas mais prováveis para o fato de a declaração escrita do aa-e que atesta a pertença dos artistas ao *atelier*, ter deixado de influenciar positivamente as decisões do CNDA são:

a) O *atelier* beneficiou de um “efeito de moda” pouco tempo depois da sua criação, que se traduziu numa acentuada visibilidade mediática. Entre meados de 2017 e o início de 2019, o número de artigos relativos ao aaee na imprensa foi bastante elevado. O trabalho do *atelier*

foi considerado algo original, tendo sido recompensado em 2018 com a atribuição do prêmio “Cultura para a Paz” da Fundação Chirac, fato que também contribuiu para impulsionar a mediatização das suas atividades. Efetivamente, tendo começado a acompanhar as atividades da associação no verão de 2018, pudemos ainda testemunhar esse momento de intensa exposição mediática. Embora de uma forma geral, na análise dos pedidos de asilo, aquilo que deve ser considerado fundamentalmente seja o fato de os indivíduos serem ou não perseguidos no seu país de origem, um documento do aa-e pesava no momento em que os juízes hesitavam em atribuir asilo. Em outubro de 2019, altura em que inquirimos o cofundador do aa-e sobre o assunto, ele afirmou que esse efeito de moda já tinha passado.

b) Um ex-funcionário do CNDA colabora com o *atelier* no âmbito do aconselhamento jurídico e particularmente na preparação dos requerentes de asilo para as entrevistas no OFPRA e audiências no CNDA. Embora o *atelier* não faça publicidade da presença desse colaborador jurídico, a história da sua colaboração chegou aos meios de comunicação social, tendo sido difundida através de um artigo de jornal. Isso provocou a reação da presidente do CNDA que acusou o *atelier* de instrumentalização do trabalho desse ex-funcionário. Possivelmente, esse acontecimento terá feito com que o CNDA ficasse mais vigilante em relação ao documento emitido pelo aa-e como suporte dos relatos dos artistas requerentes de asilo. A partir daí, a percentagem de concessões de asilo voltou aos níveis normais (para os requerentes de asilo em geral em França, cerca de 25 %), ou seja, uma pequena percentagem de pedidos são aceites. Também, com o passar do tempo já havia mais de 50 pessoas que apresentaram o documento do aa-e, e começava a ser demasiado repetitivo.

Neste momento, o aa-e faz face a muitos casos de artistas provenientes de países considerados não-prioritários (como o Congo) que estão numa situação de extrema precariedade. A instrumentalização política da questão do asilo pelo Estado francês de que fala Akoka (2017) é visível nos casos dos requerentes de asilo que pudemos acompanhar no aa-e. Os artistas requerentes de asilo provenientes do Congo, por exemplo, ou da Guiné Conacri vêm o seu pedido de asilo sistematicamente negado, embora seja um fato que muitos são perseguidos nesses países. A probabilidade dos requerentes de asilo provenientes de países “amigos” da França obterem asilo é quase nula, ao passo que aqueles originários de países como Síria ou Sudão, são quase todos aceites como refugiados. Para aqueles que possuem o estatuto de refugiado, se teoricamente acedem à cidadania e beneficiam do

essencial dos direitos de um cidadão francês, na prática fazem face a inúmeras dificuldades para serem reconhecidos como membros da comunidade política nacional.

A dimensão socioeconómica

Ter o estatuto de refugiado não é garantia de acesso pleno aos direitos de cuidados de saúde, residência e trabalho. Muitas pessoas continuam a viver nas ruas ou em condições precárias mesmo depois de terem obtido o estatuto oficial. Como referimos, cerca de 10 a 15% dos migrantes que vivem nas ruas de Paris têm o estatuto. Os artistas membros do aa-e não são uma exceção. Muitos são obrigados a dormir nas instalações da associação durante algum tempo, ou então ficam temporariamente alojados em casas de pessoas que se voluntariam a recebê-los por alguns dias. Há casos de artistas que dormem nas ruas enquanto frequentam a associação. Os refugiados enfrentam muitas barreiras institucionais. Uma pessoa com o estatuto de refugiado tem teoricamente direito à habitação social. Ainda que o tempo médio de espera para a atribuição de uma habitação social seja para os cidadãos de direito comum na região parisiense entre 3 a 4 anos, existe um dispositivo legal chamado DALO, destinado às pessoas vivendo em condições precárias, que possibilita um acesso mais rápido à habitação social. Embora os refugiados sejam abrangidos por esse dispositivo, para eles o acesso é mais complicado, pois as agências imobiliárias intermediárias do Estado, exigem que a situação laboral dos indivíduos seja estável (ter um contrato de trabalho por tempo indeterminado) para que eles possam beneficiar de uma proposta de habitação, o que não acontece na maior parte dos casos. Os procedimentos administrativos são particularmente morosos e complexos para os refugiados. Por exemplo: acompanhamos o caso de um jovem artista sudanês que tem o estatuto de refugiado e está em França há quatro anos. Ele fez um percurso razoável de integração desde que chegou: aprendeu francês, já fala fluentemente, está no segundo ano de uma licenciatura em Química, já trabalhou várias vezes em Paris, mas apenas com contratos temporários. De acordo com a lei e com o seu percurso, ele já devia ter uma habitação social. Todavia, embora ele tenha sido reconhecido como prioritário para a atribuição de uma casa, está há oito meses à espera da proposta de uma habitação, tendo sido obrigado a recorrer para o tribunal. O que bloqueia o seu acesso à habitação é a sua situação precária em relação ao trabalho. Como consequência, embora

ele vá todos os dias à Universidade e trabalhe de vez em quando, viu-se obrigado a dormir nas ruas durante alguns meses. As vagas nos centros de refugiados são limitadas, estando a região parisiense particularmente saturada, visto que é a região de maior afluência de migrantes. O refugiado que encontrar lugar num CPH (centro de alojamento temporário para refugiados), pode conseguir uma habitação social ao fim de dois anos de residência.

Para atenuar as consequências da falta de alojamento dos artistas, o aa-e conta com um programa de alojamento solidário que depende do voluntariado de pessoas particulares, associações ou empresas que põem de forma temporária o seu apartamento ou locais à disposição dos refugiados. Por vezes os próprios fundadores da associação e outros trabalhadores e membros, alojam provisoriamente os refugiados nas suas casas ou nas casas de familiares. A duração da estadia pode ir de apenas alguns dias a semanas ou meses. Em termos de trabalho, o papel do aa-e consiste em pôr os artistas em contato com potenciais entidades patronais da área artística. Alguns artistas polivalentes são também assalariados na associação, como o caso de Maral que é tradutora ou de um produtor sírio que também é eletricitista. A percentagem de artistas que conseguem subsistir exclusivamente com o seu trabalho artístico é mínima. A maioria dos artistas trabalha em outras áreas para poder pagar as contas.

O acesso aos cuidados de saúde pelos migrantes, frequentemente é problemático. Os requerentes de asilo, refugiados e estrangeiros ilegais têm nos termos da lei francesa, acesso garantido à chamada “cobertura universal de saúde” (CMU-C), ou à “ajuda médica do Estado (AME), em que eles são isentos a 100% de pagamento nos seus atos médicos e hospitalares (com base nas tarifas da Segurança Social). No entanto, os procedimentos administrativos e a sua complexidade representam um obstáculo substancial ao acesso efetivo a essas ajudas. Para o ano de 2012, aproximadamente 77% dos problemas enfrentados pelos pacientes no Comitê Médico para Exilados (Comede) resultam de procedimentos administrativos.⁵⁴ Um dos principais obstáculos à abertura dos direitos dos requerentes de asilo em situação precária, é o acolhimento inadequado ou mesmo hostil que eles podem encontrar ao preencher a solicitação de abertura dos benefícios. Às dificuldades administrativas acrescem outras como: o acesso laborioso a diferentes profissionais de saúde, prazos de consultas

⁵⁴ <https://www.france-terre-asile.org/images/stories/publications/pdf/7694>
FTA_LETTRE_FRANCE_TERRE_DASILE-69-web-V2.pdf

dissuasivos e a perda recorrente da prova do direito à CMU nos bancos de dados dos serviços, quando os requerentes de asilo mudam de departamento⁵⁵.

Em Novembro de 2019 o governo francês adotou um conjunto de medidas dirigidas ao asilo e imigração, que inclui uma restrição de acesso aos direitos de saúde⁵⁶. Convencido de que existe um "turismo médico" por parte dos migrantes que seriam atraídos pela assistência médica gratuita em França, o executivo através de uma das medidas força os solicitantes de asilo agora a esperar três meses antes de terem acesso à proteção universal de saúde (PUMa), quando até aí eles tinham automaticamente acesso depois de terem efetuado o seu pedido de asilo. Os requerentes de asilo continuarão a ter apenas acesso a cuidados urgentes antes deste período de três meses. Através de um segundo decreto, a assistência médica estatal (AME) foi reduzida pela metade (de 12 para 6 meses) para requerentes de asilo cujos pedidos foram rejeitados, e para todos os migrantes em situação irregular.

No que respeita aos artistas do aa-e, o que nós observamos é que a sua exposição mediática, faz com que eles sejam percecionados como uma espécie de “refugiados-modelo”, como se eles não se confrontassem com situações de grande precariedade socioeconómica, comuns a muitos migrantes e refugiados. Nas reportagens dos diferentes meios de comunicação social franceses, raramente se fala das dificuldades específicas face às quais os artistas se encontram, focando-se sobretudo nos aspetos artísticos. De todos os artigos de imprensa que consultamos relacionados com a associação, nenhum deles faz referência, por exemplo, à percentagem atual dos artistas aos quais é concedido o asilo, ou a problemas específicos como o acesso aos cuidados de saúde e habitação. Geralmente, se os obstáculos são abordados pelos Média, estes são relacionados com o percurso migratório, baseando-se nos relatos que referem os desafios enfrentados pelos artistas no país de origem ou durante a travessia para a Europa.

Presenciamos alguns casos de artistas que foram a estações de televisão dar entrevistas, e participaram em eventos artísticos de prestígio e mediatizados, em momentos em que não tinham alojamento e dormiam em garagens, armazéns, ou em casa de alguém ligado à

⁵⁵ O território francês está organizado administrativamente em Coletividades Territoriais que se subdividem em três formas principais: “região” constituída por um conjunto de “departamentos”; departamento constituído por um conjunto de “cidades” (*communes*). Quando um cidadão muda de um departamento para outro, em termos administrativos é como se mudasse de país, estando obrigado a transferir todos os *dossiers* administrativos para o novo departamento. A transição que já é difícil para os cidadãos autóctones, para os migrantes, particularmente requerentes de asilo e refugiados, é ainda mais complicada.

⁵⁶ https://www.lemonde.fr/politique/article/2019/11/06/immigration-le-gouvernement-dresse-un-inventaire-de-mesures-pour-occuper-le-terrain_6018235_823448.html.

associação. Às vezes, o estado psicológico deles é afetado, mas eles esforçam-se no sentido de não deixar transparecer para o público. Vem-nos ao espírito o exemplo de um músico congolês, cuja banda dá concertos um pouco por toda a França, que durante muitos meses não tinha onde morar. Também, a situação de um estilista membro do aa-e, o qual organizava um desfile no âmbito da inauguração do festival *Visions d'exil* 2019, em que ele tinha cerca de 30 modelos para gerir. Nessa altura, o artista dormia num armazém nos arredores de Paris. Embora tenha o estatuto de refugiado, ele encontrava-se numa situação precária, instável psicologicamente, dormindo poucas horas de sono. Não obstante, a realização do desfile decorreu como previsto.

Portanto, apesar de a nossa pesquisa ter como objeto artistas refugiados, é importante sublinhar que esses artistas enquanto pessoas deslocadas, estão sujeitos às mesmas dificuldades que os requerentes de asilo e refugiados não artistas. Se a prática das artes é, efetivamente, uma via de acesso à integração na sociedade francesa, ela não exclui necessariamente da vida desses artistas, os constrangimentos típicos que se manifestam no percurso dos refugiados de uma forma geral: dificuldades no acesso à habitação, aos cuidados de saúde, e na própria obtenção do asilo.

A dimensão cultural

Neste ponto é importante explicitarmos o que entendemos por cultura. Para os efeitos deste estudo, encaramos a cultura através de duas aceções: uma erudita que consiste em obras e práticas da arte, da atividade intelectual e do entretenimento (Canedo, 2009: 5). A segunda aceção é antropológica, e diferentemente de Tylor (*Apud* Laraia, 2006:25) que define a cultura como um “todo complexo”, foca a cultura como “algo mutável, resultante de processos, interações e negociações, de trocas e tensões permanentes, assim como conflitos” (Gohard-Radenkovic, 2010: 59). Essa perspetiva da cultura foca as estratégias e lógicas dos indivíduos em inter-relação com os desafios e lógicas das instituições, dos seus discursos, nas suas experiências de coabitação e de mobilidade, que são essencialmente uma experiência da alteridade na diversidade. Esses dois sentidos da cultura estão intimamente imbricados no âmbito da nossa pesquisa, tendo em conta o nosso foco nas práticas artísticas.

O aspeto cultural da integração é particularmente relevante, por estar diretamente ligado tanto às atividades do aa-e como ao trabalho e vida dos artistas. A associação esforça-se no sentido de ser ao mesmo tempo um espaço de liberdade, de proteção e mediação. Liberdade

no sentido em que as pessoas podem criar sem constrangimentos (sendo que uma parte considerável dos artistas são pessoas que foram perseguidas no país de origem) no quadro do seu domínio artístico, e de forma relativa podem viver e conviver de acordo com a sua cultura. Proteção porque o aa-e é como uma família em que a identidade e privacidade das pessoas são preservadas: quando os artistas são abordados por pessoas exteriores ao aa-e, nomeadamente jornalistas, estudantes ou investigadores, em geral eles não respondem às questões referentes ao seu trabalho ou à sua história pessoal, sem antes passar pelos responsáveis da associação. Em 2018, por exemplo, presenciamos três artistas femininas recém-chegadas provenientes do Iémen, que nas instalações da associação tinham um espaço reservado para elas longe dos olhares dos homens. As novas instalações do aa-e também contam com uma sala reservada às mulheres. A história particular de certas migrantes e o respeito pela diversidade cultural, fazem com que os responsáveis tomem esse tipo de medidas, o que não representa um impedimento ao contato intercultural, geralmente estimulado no seio da organização. Por fim, mediação na medida em que é através do contato com o aa-e que os artistas refugiados são em muitos aspetos introduzidos à sociedade recetora.

Num espaço com 250 pessoas de 45 nacionalidades diferentes, gerir a diversidade é um verdadeiro desafio. Ariel Cypel, o cofundador do aa-e diz:

Isso vem como uma espécie de bolhas, isso vem de todos os lados, todo o tipo de artes, todo o tipo de linguagem artística e interinfluências culturais. As questões culturais vão pôr-se quando por exemplo subitamente um artista vai-te dizer *estou cansado estou a fazer o ramadão*, e eu não tinha pensado nisso do ramadão. Ou quando abres a porta e encontras alguém a orar, mas vês que a relação à religião varia segundo as origens, não há um sudanês que não faça o ramadão, três quartos de sírios não fazem, e portanto são todos muçulmanos, então vês bem que há uma diferença de práticas em função do país de origem. Alguns vêm de países laicos, outros não. O que é difícil é a questão da relação profissional, isso é realmente difícil. Intencionalmente o aa-e não se chama atelier dos artistas “profissionais” no exílio, porque ser profissional não quer dizer a mesma coisa em França e na Síria.

De fato a integração não é vivida por todos da mesma forma nem ao mesmo ritmo. A capacidade de se adaptar ao país de acolhimento depende do país de origem e da bagagem cultural de cada um. Como exemplo, a Síria é um país com um regime autoritário, mas possui uma estrutura do Estado dedicada à cultura, com um teatro nacional, Ópera e escolas artísticas. Logo, um artista sírio quando o aa-e faz um *dossier* de pedido de financiamento ou qualquer outro assunto burocrático, não estranha o processo. O mesmo pode ser dito dos

artistas provenientes do Irão. Mas, se falarmos do Sudão, é um país em que o Estado é quase inexistente, não existindo um serviço público nem ajuda pública à cultura. Portanto, um artista sudanês é alguém que sobrevive mais ou menos com a sua arte, e se se lhe disser para fazer um *dossier* de subvenção, ele não sabe do que se trata. Da mesma forma, em geral, ele desconhece o significado do Currículo Vitae, e outros instrumentos administrativos. A relação cultural entre o aa-e e os artistas refugiados assume a forma de uma relação à profissão de artista tal como ela é concebida em França. O aa-e encarrega-se de familiarizar os artistas com um novo universo evitando o choque do contato direto com o sistema francês. A maior parte dos artistas que conhecemos originários da Síria e do Irão têm um nível de escolaridade elevado e provêm da classe média ou média-alta dos seus países. Esse é o caso dos entrevistados Lina, Maral e Mahmoud. A Maral disse que ela cresceu rodeada de livros, que ela tinha mais livros do que brinquedos quando era criança. Tanto a Lina como o Mahmoud frequentaram escolas prestigiadas na Síria. Para esses artistas, do ponto de vista cultural a adaptação à sociedade francesa revela-se muito mais facilitada se compararmos com os artistas provenientes de países como o Sudão, Eritreia, Somália etc.

Um dos aspetos que mais espanto provoca aos artistas é a complexidade da burocracia francesa. É frequente ouvir da boca dos migrantes que *a França é um país onde se ama o papel*, ou que nunca viram tantos papéis antes. A Ahlam fez um trabalho sobre esse tema para a edição do festival *Visions d'exil 2019*. Ela guardou todos os documentos relacionados com a sua situação administrativa desde que chegou a Paris e fez uma colagem desses documentos misturada com grafiti. Sobre esse trabalho, a artista afirma:

Quando eu cheguei, eu cheguei enquanto refugiada, e a primeira coisa que a assistente social me deu foram papéis que tinha escritos os meus direitos e deveres, era uma espécie de boas-vindas. Para mim é engraçado e interessante, é por isso que neste projeto utilizo o plástico e os papéis, em França o papel é uma das coisas mais importantes, quanto mais papéis uma pessoa tiver mais bem vista ela será, é como se as pessoas fossem avaliadas em função da quantidade de papel que elas têm em casa. É por isso que tenho muitos papéis desde que cheguei a França, então eu perguntei-me o que eu podia fazer com todo esse papel, e a resposta foi: arte. Esses papéis falam do meu percurso e de muitas outras pessoas na minha situação. Eu acho estranho um país que é suposto ser bastante moderno como França e o papel ter tanta importância, então é bastante interessante trabalhar com isso.

Relativamente ao sistema burocrático francês e à forma de funcionamento do meio artístico parisiense, Ariel Cypel referiu:

Nós estamos aqui para ensinar o artista a aceitar isso, porque senão nunca ele terá o seu espetáculo, ele não terá nunca o dinheiro e conhecimento para isso. E não somente a fazer o *dossier*, mas a submeter-se à linguagem, a uma certa forma de dizer as coisas que não correspondem forçosamente àquilo que vais fazer, que vai cair pouco a pouco nos ouvidos das pessoas às quais tu te diriges, pois é necessário responder aos critérios dessas pessoas e não apenas aos teus. Se tu queres que elas ponham o dinheiro no teu projeto é preciso resignar-se. Isso não significa comprometer-se, mas mesmo assim. Então nesse momento, fazemos em certa medida o papel de representantes da “ordem branca”, mas a finalidade é efetivamente a estruturação profissional aqui. Depois, as pessoas fazem as suas próprias escolhas, podem recusar porque isso lhes irrita, mas ao menos com conhecimento prévio das condições.

Questão 4.

Qual é a relação entre a forma como os papéis de género se refletem na história e trabalho das artistas estudadas e as possibilidades de integração na sociedade francesa?

Podemos começar a responder a essa questão através da abordagem do contraste existente entre a posição da Maral e da Lina no que toca ao género e à condição da mulher, o qual é bastante visível. A Lina é uma artista no exílio que apresenta uma narrativa de libertação face à opressão que ela sofria enquanto mulher no seu país. Paris representa liberdade para ela, enquanto a Síria representa opressão. Ela demarca-se completamente da imagem de uma mulher muçulmana tradicional, dizendo que não é crente. Durante a entrevista, descreveu detalhadamente a sua vida na Síria desde a infância, a condição das mulheres nesse país, a realidade social e política síria tal como ela a percebe, criticando abertamente o regime político sírio.

Já a Maral, apresenta uma perspetiva bastante crítica sobre as representações dominantes relativas à identidade de artistas migrantes, refugiados e mulheres. De acordo com o seu ponto de vista, a narrativa dominante tanto da parte dos migrantes como da sociedade recetora, tem como efeito aprisionar a pessoa na identidade de migrante/refugiado, ou de mulher. A origem cultural, étnica, de género e nacional das pessoas são o padrão através do qual tudo é avaliado, incluindo as práticas artísticas. A Maral afirma que quem não reproduzir os estereótipos que satisfaçam esse padrão, não existe enquanto sujeito para a sociedade dominante. De forma a evitar cair nessa armadilha, a artista recusa o quanto pode, desempenhar o papel de migrante/refugiado/vítima. Ela não fala da sua vida no Irão, e nos seus trabalhos atuais não existe nenhuma referência visível ao Irão ou à sua cultura de

origem, à exceção de alguns textos escritos em língua *farsi*. Embora o gênero e a sexualidade sejam temas centrais nos seus trabalhos, no presente eles não surgem neles associados às suas origens.

A forma como ela mobiliza a sua identidade e a sua arte dá uma configuração singular ao seu percurso de migrante. Em oposição a Lina que não põe em causa o seu papel de “refugiada”- dado que Paris representa libertação para ela enquanto mulher, estando o obstáculo que atrapalha a sua integração mais no meio artístico parisiense do que na sociedade francesa em geral- a Maral visa rejeitar a reprodução do papel de migrante/refugiada e utilizar a sua arte para desconstruir os estereótipos que sustentam essa reprodução pelos outros. A artista disse que em todos os países pelos quais passou antes de chegar a França, desafiou as representações dominantes, e que prefere abandonar a arte do que “vender-se” assumindo a narrativa de imigrante/refugiada/mulher do sul oprimida.

Da mesma forma, no Quênia eu não quis representar o papel de mulher artista branca, eu era não-branca, não-negra, eles não conseguiam ou não queriam situar-me, apenas porque eu não reproduzo esses estereótipos, então eu me torno irrelevante. Quando tu te posicionas tornas-te irrelevante. Eu penso na direção que o meu trabalho vai seguir, para trabalhar, não para integrar, apenas para trabalhar enquanto artista, porque é a minha vocação.

Diferentemente de Lina que não põe em causa o rótulo que lhe é atribuído, a Maral utiliza o seu capital social e cultural para desenvolver a sua própria narrativa, havendo um acentuado desfasamento entre a sua auto-perceção e a perceção social existente sobre a sua identidade. Segundo Zetter (1991: 44) “rotular é um processo de estereotipagem” (1991: 44) e rótulos institucionalizados são poderosos na medida em que esses rótulos prescrevem necessidades às pessoas rotuladas. Nagel (1995) por seu lado, afirma que existe uma “dialética” entre a identificação interna das pessoas e a maneira pela qual as identidades são externamente atribuídas a elas. Os rótulos atribuídos aos migrantes (incluindo refugiados e requerentes de asilo) carregam vários estereótipos e outras conotações embutidas na linguagem que podem impedi-los de reconhecer o seu verdadeiro eu. Esses rótulos são então usados pela sociedade em geral, mesmo por aqueles que são rotulados, como uma identidade (Sewite, 2010:16).

Um ponto no qual as duas artistas convergem é o da questão do “aproveitamento” do seu trabalho por elementos da cena artística parisiense, e a diferença em termos da receção das obras de arte pelo público em função do gênero. A Lina faz referência a pessoas com cargos de responsabilidade na cena artística de Paris cujo interesse é apenas saber se os artistas são

famosos ou não, sem avaliar as obras em si, e também o fato de se sentir sempre olhada como “outra”. *“Não são as obras que interessam nas galerias, tu deixas tudo a eles para que eles façam, e depois o que conta é apenas como reages enquanto imagem”*. No aa-e, ela queixa-se de que as pintoras têm mais dificuldades em vender os seus quadros do que os homens. Quanto a Maral, ela critica a preferência dos protagonistas do meio artístico parisiense, pela “arte migrante”, “tradicional”, “exótica”, “diferente”.

Eu também estou farta do “tradicional”, e com isso voltamos à questão da reprodução da narrativa do sujeito. Se por sujeito se entende aquele que é dominante, e não aquele que tem subjetividade, então isso é submissão total. Os artistas que devem refletir a tradição nas suas obras são sempre negros, castanhos, indígenas, apenas grupos racializados. Que se lixe a tradição, eu estou-me marimbando para a tradição, eu não me vejo nesse contexto.

A Ahlam e a Kubra Ahlam, ambas feministas, também atribuem um papel central ao género nos seus trabalhos. A Ahlam diz que de uma forma geral, as mulheres são bastante oprimidas no Iémen, havendo muitas restrições destinadas exclusivamente a elas. Questionada por nós sobre o grau de consciência que ela tinha relativamente à condição das mulheres quando estava no Iémen, comparado com o que ela tem agora que está em França, a artista afirma que já era consciente no Iémen, pois desafiou o sistema ao fazer grafites, e recusando seguir algumas das normas impostas pela sociedade na qual ela se encontrava. Contudo, a vinda para França permitiu alargar a sua visão das coisas, pelo fato de ela poder comparar uma realidade diferente daquela do seu país. Ela sublinha a importância da “educação” para o despertar de consciências, afirmando que se a maioria das pessoas no Iémen tivesse acesso a uma educação consistente, não deixariam que a religião influenciasse e determinasse todos os aspetos das suas vidas.

A artista diz que embora tenha deixado de se sentir sob dominação masculina ao ter saído de Iémen, ela ainda não se considera “livre”, pois atualmente sente-se oprimida enquanto “refugiada”. Afirma que em Paris se sente vista sempre como “a outra” seja por não ter todos os documentos necessários, seja por não falar bem francês, havendo sempre um elemento de diferenciação que sobressai nas suas interações com os autóctones, ou seja, algo que as pessoas usam para lhe mostrar ou dizer que ela é “diferente”. *“Eu saí de uma caixa no Iémen e entrei noutra aqui”*.

Assumidamente feminista, a Ahlam diz:

Ser feminista para mim não é uma escolha, eu tenho que ser feminista. Depois de todas as coisas horríveis pelas quais eu passei sendo mulher numa sociedade dominada por homens, eu tinha

que ser feminista. Eu não vou-te dizer que odeio os homens, não gosto das mulheres que são demasiado agressivas sobre esta questão, mas às vezes tens que ser agressivo para assegurar os teus direitos (...) Estou a tentar lutar contra as coisas que sempre foram dominadas pelos homens, como ser geóloga e trabalhar na indústria petrolífera, que é uma área dominada pelos homens a cem por cento. Então sim, posso dizer que existo, não são apenas os homens que o podem fazer. No que respeita a arte, estou a tentar ser livre e não abordar apenas um tema.

A Ahlam tem alguns trabalhos de pintura tradicional com óleo, grafiti e montagens em que são visíveis olhos femininos com bastante realce, e de mulheres com o véu islâmico que refletem a sua própria vivência passada.

Eu apenas tento refletir a vida real. Eu era assim quando estava no Iémen, eu estava toda coberta tendo apenas os meus olhos visíveis. Então tu não podes saber se essa mulher está feliz, se ela está a chorar, apenas tens os olhos. Mesmo para conhecer as pessoas, porque as mulheres à minha volta estavam cobertas também, como podes saber que aquela é a Sara ou outra pessoa? O teu único foco são os olhos, dizes estes olhos são diferentes daqueles, assim tu reconheces as pessoas pelos seus olhos, é a tua identidade, é como o teu bilhete de identidade. É por isso que eu estava interessada em fazer esse trabalho, para mostrar até que ponto os olhos na minha comunidade são importantes. Porque eles podem expressar muitas coisas. Talvez aqui em França tenhas o corpo todo acessível, mas no Iémen apenas temos os olhos.

Quanto a Kubra, afirma:

“No meu trabalho, quero mostrar o quanto, na nossa cultura, a violência sexual está em toda parte, no espaço público e privado e na indiferença geral. Foi Salima Hashmi (sua professora de Lahore) quem me fez ler *o segundo sexo* de Simone de Beauvoir e percebi que tudo o que me horrorizava na minha educação e me fazia feminista sempre esteve em mim instintivamente. Quando eu era criança, nos banhos turcos, eu via mulheres nuas e as desenhava. Era normal para mim, mas quando a minha mãe encontrou os desenhos, rasgou-os. Hoje, quero usar o meu corpo vivo nas minhas performances e denunciar o patriarcado, a violência sexual contra as mulheres que é galopante na nossa cultura, para meninas e meninos, e não é apenas para os talibãs”⁵⁷.

Com as suas apresentações, a artista coloca em causa de forma bastante explícita a dominação masculina dos espaços públicos:

Existe a vontade de nos apagar da sociedade. As mulheres devem ficar escondidas. O assédio nas ruas é usado para isso. Precisamos conversar sobre isso e lembrar que é todos os dias, dez vezes por dia. Isso quebra as mulheres por dentro. Sentem muitas emoções negativas: raiva, medo, culpa. Isso tem consequências para as mulheres que precisam ir à escola ou ao trabalho. Geração após geração, vivemos essa realidade (...) “No Afeganistão, as pessoas pensam que a igualdade é alcançada no Ocidente. Chegando a França, descobri que o mundo da arte era muito

⁵⁷ <https://www.lesinrocks.com/2018/11/15/scenes/scenes/lart-de-la-subversion-de-kubra-khademi/>.

masculino, como todas as outras áreas. Eu soube que nenhuma mulher jamais fora presidente deste país. Ainda há batalhas a serem travadas. As mulheres ainda não estão no céu”.⁵⁸

O que se pode concluir sobre o posicionamento das artistas em relação à questão do gênero, é que todas elas têm em comum o fato de se terem sentido oprimidas nos seus países de origem enquanto mulheres desde tenra infância, e expressam esse sentimento nas suas criações artísticas através de símbolos variados. Quanto à forma delas encararem a sua condição feminina atual em França, vimos que as posições variam. Se a Ahlam e a Lina acentuam o fato de se sentirem “liberadas” enquanto mulheres agora que estão em Paris, a Maral e a Kubra apresentam um maior grau de exigência em termos de necessidade de acabar com a opressão feminina e de gênero de uma forma global. Não obstante, ressalta da nossa observação que a arte é efetivamente um “espaço de liberdade” para essas artistas, no sentido em que lhes permite lidar dentro dos limites da sua subjetividade, não apenas com os constrangimentos ligados ao gênero, mas a todas dimensões da vida em sociedade: religião, classe social, origem étnica, política etc. Nesse sentido, a prática artística é um vetor de integração, na medida em constitui um suporte na sua relação com o “outro”.

A Kubra, a Maral e a Lina, têm em comum o fato da temática do gênero ser um terreno de intervenção social e política. As três artistas estão concomitantemente implicadas num processo de integração individual, e no processo de integração de outras mulheres refugiadas (inclusive algumas provenientes dos seus países). A Lina, enquanto trabalhadora social na Cruz Vermelha francesa, participa na organização de campanhas de sensibilização de mulheres refugiadas, sobre temas como a utilização de métodos contraceptivos e direitos humanos. A Kubra dá palestras regularmente e organiza *workshops* sobre o direito das mulheres, transmitindo a sua própria conceção da condição feminina através da arte, e incitando todas as mulheres que passaram pelo mesmo que ela a rebelarem-se face ao patriarcado. A Maral, além de enquadrar as iranianas recém-chegadas ao país e enquanto tradutora e mediadora, de uma forma mais subtil, também incita-as através dos seus trabalhos e *workshops* à reflexão e à mudança. Assim, a integração dessas artistas em Paris, está estreitamente imbricada com aquela de outras refugiadas por via da abordagem da questão do gênero.

São visíveis as diferenças no uso e perceção do gênero pelas diferentes artistas. A Lina e a Ahlam apresentam uma abordagem mais passiva em relação à sociedade dominante: o

⁵⁸ <https://www.axellemag.be/kubra-khademi-artiste-feministe/>.

trabalho dessas duas artistas, reflete a sua vivência nos seus países de origem e a sua experiência migratória de uma forma sobretudo descritiva: fotos, quadros, desenhos de figuras femininas que descrevem a sua própria condição passada, ou das mulheres em geral nos seus dos países, cujo nível contestário revela-se mais elevado nesses países do que na Europa. A prática artística da Kubra e da Maral têm um caráter subversivo mais vincado, no sentido em que contestam de forma direta e ativa “a ordem estabelecida”: o patriarcado (para a Kubra com as suas performances interativas) a dominação com base na rotulagem, no género, na sexualidade e a dominação ocidental (para a Maral com os seus desenhos, fotos e instalações interativas).

A Kubra destaca-se pela sua forte visibilidade mediática. A sua história de vida tornou-se conhecida e é bastante difundida nos círculos artísticos. Pode-se dizer que ela beneficia de uma “aceitação particular” em certos círculos. Portanto, pela sua história de vida, pela sua arte, e pelos usos que ela faz da questão do género e do feminismo, a Kubra encontra-se num processo de integração, em que do ponto de vista da sociedade de acolhimento, ela usufrui de vantagens tanto simbólicas como materiais. Interpretado nesta ótica, o tema do género, associado às práticas artísticas e à história pessoal da artista, é mais consequente, tem um impacto mais direto, na sua integração em França, do que no caso das outras artistas mencionadas.

Questão 5.

Qual é o papel do engajamento político através das artes dos artistas estudados, na sua integração em França?

O engajamento político está entre os fatores que surgem como causa da migração de uma parte considerável dos artistas refugiados do aa-e. Os artistas provenientes de países como a Síria, Sudão e Iémen, os quais estão a atravessar atualmente um período marcado por guerra civil ou tensões políticas, frequentemente têm o ativismo como causa da sua deslocação para a Europa. Alguns continuam a militar até agora, procurando provocar mudanças nos seus países e expressam essas aspirações nas suas obras. Entre os artistas entrevistados e seguidos no âmbito deste estudo, quatro eram militantes assumidos no país de origem: Ahmed, Lina, Ahlam e Kubra. Os quatro artistas mantêm contato com organizações militantes ainda ativas nos seus países. Alguns artistas tendem a desligar-se do engajamento político à medida que

se socializam em França. É o caso da Ahlam, que embora diga manter ainda contato com uma organização feminista no Iémen, refere:

Os grafitis que eu fazia no Iémen eram todos políticos, eu falava da situação no Médio-Oriente, sobre a primavera árabe em 2011. Nessa altura houve um aumento da violência do regime contra o povo, e nessa altura eu pensei que era desejável ir às ruas e falar disso, porque ninguém falava, então sim, nessa altura comecei a falar da política. Mesmo agora faço algumas coisas ligadas à situação política no meu país, mas hoje não é o aspeto essencial do meu trabalho.

A Maral, não obstante o seu posicionamento crítico de uma forma geral, não se considera politicamente engajada.

(...) Eu não me chamo ativista, mas tudo o que eu ponho para fora, são coisas que não consigo guardar no meu interior. Penso que dizer que o faço apenas para me expressar é um bocado egoísta, mas penso que.....eu aceito a prática artística como sendo autocentrada, autoindulgente, na minha opinião, mas sim, eu realmente quero mudar algo, mas eu não me chamo ativista (...).

Porém, pode-se afirmar que as suas obras têm um carácter político. Os seus trabalhos recentes focam-se essencialmente em dois tópicos: por um lado a questão da rotulagem social e identitária, do confinamento das pessoas numa identidade ou categoria única, e por outro lado a temática do género e dos direitos das pessoas LGBTQ. Acresce que ao estudarmos o percurso dessa artista através de dados disponíveis na internet, e das suas publicações nas redes sociais que traçam uma linha cronológica do seu trabalho desenvolvido nos vários países pelos quais ela passou, descobrimos vários trabalhos que desafiam as normas sociais, e também ficamos a saber que a Maral participou em manifestações, reuniões e outros eventos em prol do movimento LGBTQ em Paris, tendo também mantido uma relação estreita com a comunidade militante *Queer* no Quénia. O género é o tema mais constante nas obras da Maral desde o início da sua carreira. Definindo-se como *Queer*, a Maral é ela mesma um exemplo de uma pessoa que não é aceite devido à sua sexualidade no Irão pós-revolução.

No Quénia em 2017, ela realizou uma instalação que foi premiada chamada “*Mothers and others*”⁵⁹. Esse trabalho resultou de uma pesquisa que a artista efetuou sobre as representações transmitidas pelos provérbios de vários países africanos sobre as mulheres. A pesquisa mostrou que a maior parte dos provérbios existentes são depreciativos, descrevendo as mulheres como sendo “imbecis desemparradas” e “inválidas”. Apenas uma

⁵⁹ <https://www.citedesartsparis.net/fr/maral-bolouri>

pequena minoria de provérbios eram positivos e diziam respeito unicamente à funcionalidade da mulher para a maternidade. A instalação consistiu numa estrutura em madeira e ferro contendo três partes, cada uma representando uma metáfora diferente sobre as mulheres africanas. Na parte mais larga da estrutura de madeira encontram-se chocalhos de ferro feitos à mão, que representam a objetificação das mulheres e os exemplos de provérbios negativos. Por baixo, um pequeno altar contém os poucos provérbios positivos sobre as mulheres, relacionados quase exclusivamente à maternidade, cercados por velas apagadas. A terceira parte, um quadro em branco, apela à imaginação e convida o público a contribuir com os seus próprios provérbios. A artista incentivou o público a interagir com todas as partes da instalação.

A fim de melhor avaliar a relação dos artistas estudados e das suas criações com a política, impõe-se que explicitemos aqui o que entendemos por “engajamento político”. O engajamento político pode manifestar-se a vários níveis: (a) através de uma ligação com a esfera política formal (b) através de formas de participação política menos formais ou tradicionais (c) por via de uma ligação pessoal em termos de conhecimento, confiança, crença, aspiração, empatia, etc. (Flinders & Cunningham, 2014:6). O nível político formal pode ser representado por meio de ações como votação, participação em reuniões públicas e envolvimento com instituições políticas em fóruns políticos reconhecidos. O nível de engajamento informal consiste em ações políticas voltadas para a mudança social, mas que ocorrem fora dos canais políticos tradicionais como por exemplo: associações, ONG's e movimentos sociais. Trata-se de uma forma de participação que valoriza o aspeto “quotidiano” da política, e que frequentemente se foca num tema particular. Esse tipo de engajamento pode ocorrer tanto de forma individual como coletiva. O nível da ligação pessoal e de confiança baseia-se nos “valores pessoais que sustentam o grau em que uma pessoa tem capacidade ou disposição para se envolver em qualquer forma de atividade política, tradicional ou menos tradicional”. Esse nível assenta na ideia de “literacia política”: em termos de conhecimento de como se envolver, mas também em termos de confiança e interesse em se envolver com a política (Flinders & Cunningham, 2014:7).

Quadro 1.

Níveis de participação política (Flinders & Cunningham, 2014:7).

Ligação com a esfera política formal	Participação política informal ou não tradicional	Ligação pessoal em termos de conhecimento, confiança, crença, aspiração e empatia.
Ahmed	Maral	Maral
	Lina	Lina
	Ahlam	Ahlam
	Kubra	Kubra
	Responsáveis do aa-e	Responsáveis do aa-e

A segunda distinção que julgamos importante fazer é entre “arte ativista”, também chamada por alguns “ativismo” (Raposo, 2015; Villas Boas, 2015) e “arte política”. A arte ativista e a arte política estão ambas envolvidas com questões ou preocupações políticas. Lippard (1984: 349) observa que “a arte 'política' tende a ser socialmente “preocupada” ao passo que a arte 'ativista' tende a ser socialmente engajada”. A arte política é uma arte que explora assuntos políticos, sem que isso implique ações políticas. A arte ativista também explora tópicos políticos, mas distingue-se da arte política pela sua maior preocupação com a “política engajada” tanto na criação quanto na distribuição e recepção da arte. Os artistas ativistas buscam ativamente a participação do público em ambas as áreas e geralmente não fazem uma distinção entre o processo ou a criação de um trabalho e o produto. A arte ativista é, portanto, política em dois sentidos, enquanto a arte política é política apenas pelo tema que trata (Mullin, 2003: 191).

Esse fato faz da arte ativista o alvo mais comum daqueles que se opõem à integração de preocupações políticas nas práticas artísticas. De todos os artistas entrevistados e acompanhados, apenas Ahmed e Kubra afirmam ser atualmente ativistas ou militantes

assumidos. O Ahmed declara (sem querer entrar em detalhes sobre a sua militância atual) que está implicado na luta pela democratização do Sudão, participando regularmente em reuniões, estando ligado a organizações e indivíduos contestatários, alguns dos quais se encontram no Sudão, outros em França e outros países europeus. O retrato da situação política sudanesa e as aspirações à revolução de 2018/2019 encontram-se largamente presentes nos seus quadros. Portanto, Ahmed pode ser incluído no nível (a) de grau do engajamento político, pelo fato de estar ligado a organizações políticas formais e participar em ações concretas.

A Maral é uma artista que navega pelos três níveis de engajamento político que referimos, demonstrando um pendor particular para os níveis (b) e (c) embora ela não assuma o seu ativismo. Segundo Lippard (1984): “familiarizar-se com as questões, fazer pesquisa sociológica e confrontar um determinado tópico com uma variedade de perspectivas é uma característica comum do *modus operandi* dos artistas ativistas” (Mullin, 2003:199). Isso aplica-se perfeitamente ao trabalho da Maral, como ilustra a obra “*Mothers and others*”. A política no caso desta artista, revela-se tanto no tema dos seus trabalhos, como na forma de trabalhar. Os artistas ativistas preocupam-se com o como, onde e para quem a sua arte é exibida. Eles preocupam-se não apenas com “os mecanismos formais dentro da própria arte, mas também como alcançarão o seu contexto, o seu público e porquê” Lippard (1984:343).

A Kubra enquadra-se plenamente no nível (b) de engajamento político, estando a sua militância política estreitamente ligada ao feminismo. Esta artista realiza muitas performances que procuram chocar o público e que intentam provocar mudanças na sociedade. Por exemplo, em 2018 a artista foi convidada à Bélgica como parte do festival SIGNAL, que explora os vínculos entre as artes vivas e a cidade. Kubra realizou uma performance, intitulada “*Eve is a seller*” que questiona o lugar das mulheres e a sua sexualidade no espaço público. A artista foi a um mercado na cidade de Anderlecht, colocou-se entre os comerciantes numa barraca em que vendia frutas e verduras instaladas em posições sexuais, como por exemplo abóboras cortadas ao meio a representar os seios. A artista apresentava-se aos clientes como “Eva”, usando a imagem da fruta proibida, simbolizada pelas frutas e legumes vendidos naquele dia. A performance provocou diferentes reações nas pessoas que frequentam aquele mercado: risos, espanto e revolta. Sobre esse trabalho, a artista diz o seguinte:

No meu contexto cultural afegão, Eva é a primeira mulher importante de que ouvi falar. A minha mãe explicou-me tudo sobre ela: como ela comeu o fruto proibido que ela e o Adão foram expulsos do paraíso e vieram à Terra. Essa personagem feminina conhecida em todo o mundo carrega a culpa. A culpa é dela. (...) No espaço público das cidades, as mulheres sofrem diariamente violência e assédio por parte dos homens. No entanto, a falha é frequentemente rejeitada por eles. Pela maneira de se vestirem ou se comportarem, as mulheres são suspeitas, culpadas. A minha mãe costumava dizer-me que eu estava a provocar os homens. Nesta performance, eu provoço, mas de bom grado, desta vez”. (...) Isso me fascina. Usar o meu próprio corpo e a minha mera presença, portanto o que não devia estar lá, para perturbar. Existem muitos limites para as mulheres no espaço público: eu transgredito esses limites até ficar vulnerável. Ao mesmo tempo, descubro o poder do meu corpo. Com *"Eve is a seller"*, falo com as pessoas sobre a sexualidade no espaço público, estou bastante perto delas, é quase corpo a corpo. Empurro o espaço público enquanto observo as pessoas nos olhos. Isso é muito forte.

Kubra é declaradamente feminista.

(...) Eu sou feminista. O que digo na minha arte é a minha vida: a minha identidade, a minha sexualidade, a solidariedade entre mulheres. Fiquei muito frustrada quando era pequena, porque vi mulheres a sofrerem e continuarem a dizer sim o tempo todo. A minha mãe era casada aos doze anos e teve o seu primeiro filho aos treze anos. As minhas irmãs também se casaram muito jovens. Eu era considerada uma rebelde. Na verdade, eu era feminista. Eu acho que todas as meninas são feministas, mas que se não as alimentarmos desde muito novas, as pequenas feministas dentro delas morrem. É graças à arte que eu permaneci feminista.

O cruzamento da perspectiva de Kubra com a da Maral pode ser pertinente. A Kubra é uma artista que aproveitou bem a onda mediática da chamada “crise” de 2015 e 2016, para ascender e se expandir internacionalmente. Praticante de uma arte subversiva que se opõe ao patriarcado, ela beneficiou de acentuada atenção em França, tanto por parte de organismos culturais públicos e privados, como dos meios de comunicação social. Questionada sobre isso, a Maral declarou o seguinte:

Eu penso que ela é verdadeiramente genuína na sua prática, mas a minha questão é: se ela está nesse *spotlight*, se uma artista com o seu background não abordasse a questão da opressão feminina e todos esses clichés relativos às mulheres do Médio Oriente, será que a sua prática teria tanta importância para o mundo ocidental? Essa é a questão. (...) Ela entra exatamente na categoria de “migrante”, “artista-migrante”, “mulher oprimida”, proveniente de um “país opressivo”, que veio para França e foi “libertada” pela democracia francesa, dado que lhe foi concedido espaço para fazer arte sobre essa opressão. Mas, uma vez mais a questão é: temos nós direito de não fazer arte sobre essa opressão? Eu enquanto mulher *brown* do Médio Oriente, tenho eu direito de falar de outra coisa, por exemplo sobre o ambiente, ou outra coisa que não seja a guerra nos nossos países e a opressão contra o nosso género? (...) Esse tipo de trabalho,

com todo o respeito que tenho por Kubra, é uma mercadoria, e digo que é uma mercadoria porque é um produto, é um produto para ser vendido à sociedade ocidental. Não se trata de um movimento cultural que vai mudar o Afeganistão. O trabalho de Kubra, ou atos artísticos similares em países como os nossos não mudam a condição das mulheres. Trata-se essencialmente de uma mercadoria para ser vendida aos meios de comunicação e ao mundo ocidentais.

Em termos ideológicos a Kubra tem um posicionamento oposto ao da Maral, pois o seu ativismo passa por incitar outras mulheres que passaram pela mesma situação do que ela a se exprimirem e a denunciar a opressão que sofrem ou sofreram. Para a artista, ser refugiada é uma oportunidade para despertar espíritos e mudar o mundo. Enquanto para a Maral abraçar a condição de refugiado é aceitar a dominação, para a Kubra isso constitui um meio de libertação. Assim, num *workshop* que ela organizou com mulheres migrantes num centro de refugiados na cidade de Rennes, ela declarou:

“É a nossa força que faz o nosso exílio. Porque nós não aceitamos, nós dizemos não, que não é justo. Rebelamo-nos para não sofrer mais (...) é preciso falar, quando uma mulher começa a falar, 5 outras vão falar, e depois serão 25 a falar (...) por causa da guerra no Afeganistao, eu fui com a minha família para o Irão. Detestávamos a palavra “refugiado”. Hoje, eu quero defender esse estatuto, porque é uma vida salva. A vida de alguém que conseguiu sobreviver a coisas bastante duras. Nós as desenraizadas, cabe-nos a nós mudar as coisas. É por ser refugiada que eu estou aqui”⁶⁰.

A produção artística feminista é uma das modalidades que assumem a arte política e ativista, embora seja frequentemente desconsiderada. Alguns críticos (Brustein, 1995) não consideram a arte feminista “real” ou “esteticamente boa”, destacando que o trabalho de arte feminista permite que a política de identidade de grupo interfira ou determine os objetivos e aspirações artísticas. Essa conceção é resultante de teorias reducionistas sobre a natureza da arte e a natureza da política, sobretudo da política ativista. De acordo com Bell Hooks (1995:138), a desvalorização do trabalho artístico abertamente político, é mais provável de ocorrer quando esse trabalho é “criado por indivíduos de grupos marginalizados, racializados, particularmente negros, hispânicos, indígenas ou pessoas de origens pobres”. Por “arte feminista” entendemos aqui aquela que se foca no tema da sexualidade e no género, trabalhando no sentido de concretizar mudanças progressivas e justiça social (Mullin, 2003: 191). As obras de arte feministas podem tanto expor os estereótipos e expetativas baseados

⁶⁰ Yeggmag.fr

no gênero, como imaginar alternativas às práticas sociais derivadas do sexismo. Algumas configuram o que se designa por "arte política" e outras entram no quadro da "arte ativista".

Na nossa análise da relação entre o engajamento político dos artistas estudados e a sua integração em França, temos em conta a integração enquanto um processo que inclui três elementos fundamentais: “o migrante, o país de acolhimento e o país de origem” (Mascareñas & Pennix, 2016: 2). A dimensão política tem um papel importante no percurso dos refugiados, na medida em que além de ser uma das causas mais frequentes na origem da migração, pode ser um vetor de ação para os refugiados no país de acolhimento. Uma hipótese que quisemos testar com a nossa pesquisa, é a de saber se o engajamento político dos artistas em estudo confere uma agência específica – agência entendida como capacidade de agir no país recetor - facilitadora da sua integração. Será que os refugiados que eram politicamente engajados através da arte no país de origem, e que ainda o são, têm maior facilidade de adaptação em França do que aqueles cuja arte não tem uma dimensão política? O que nós verificamos é que os artistas politicamente engajados têm maior tendência para se envolverem em atividades que intentam provocar mudanças progressistas na sociedade francesa e no mundo, como debates, conferências, *workshops* críticos e manifestações, ao passo que os artistas cujo trabalho não reflete preocupações políticas, limitam-se de um modo geral à participação em atividades estritamente culturais ou artísticas. Analisando o percurso de Ahmed, por exemplo, sabemos que na Grécia, país em que ele residiu durante 8 anos, ele integrava uma organização ambientalista e um centro de refugiados. Atualmente, ele milita no seio da diáspora sudanesa parisiense, tentando influenciar à distância os acontecimentos políticos no Sudão. O fato do artista ainda não se exprimir fluentemente em francês, limita segundo ele a sua interação com a sociedade francesa. Consequentemente, a sua militância em França está por enquanto, mais direcionada para o seu país de origem. No caso das artistas Ahlam, Maral, Lina e Kubra, todas elas participam em eventos associados à temática do gênero, feminismo e direitos humanos em Paris e por vezes em outras cidades. No dia 23 de Novembro de 2019, por exemplo, algumas delas participaram numa manifestação contra a violência sexista, organizada pelo coletivo “*Nous Toutes*”⁶¹, em Paris, num contexto em que o feminicídio é objeto de intensos debates e de ações de contestação em França.

⁶¹ <https://www.nous-toutes.com/>

O fato do engajamento político impulsionar o envolvimento das artistas com alguns setores da sociedade francesa, não significa necessariamente que elas tenham maior facilidade de ação ou adaptação em todas as áreas. Não se deve considerar a sociedade de destino como uma estrutura monolítica, uma unidade absoluta, muito menos se deve considerar que existe uma via única para a integração. A análise histórica das migrações em França, mostra que os imigrantes muitas vezes integram-se envolvendo-se em conflitos sindicais ou políticos, ou seja, escolhendo um campo em detrimento de outro: uma França contra outra. (Lorreyte, 1989:250). O que o engajamento político dessas artistas no meio militante feminista parisiense nos mostra, é que os migrantes estão longe de serem sujeitos homogêneos e passivos no seu processo de integração. A adaptação não deve ser percebida apenas como um encadeamento de comportamentos passivos, mas sim como resultado da “agência” dos migrantes, os quais dão provas de mobilidade e capacidade criativa. Da mesma maneira, as mudanças que essa adaptação provoca na sociedade recetora não devem ser encaradas como sendo prejudiciais à cultura autóctone, considerada “original”, coerente ou estática.

Reflexões finais

Nesta pesquisa, depois de termos analisado de um ponto de vista teórico uma série de conceitos, processos e fenômenos relacionados com as artes, as migrações, o asilo e a integração de refugiados, partimos para o terreno submergindo nas atividades do aa-e, com vista a compreender a relação entre as práticas artísticas e a integração de refugiados em Paris. Adotamos a definição de “integração”, como a de um processo através do qual o migrante se torna parte aceite da sociedade de acolhimento. (Mascareñas & Pennix, 2016). Os dados que recolhemos permitiram ver que efetivamente, as práticas artísticas são fomentadoras da integração dos artistas, ou seja, o modo pelo qual eles se tornam aceites em termos socioeconómicos, jurídico-políticos e culturais, o que é ilustrado pelas declarações dos artistas que entrevistamos e observamos. O Ahmed conseguiu convencer os juízes que lhe atribuíram o asilo, levando uma boa parte dos seus quadros ao tribunal. O Mahmoud, através da sua arte conseguiu conquistar a atenção e amizade dos seus colegas e professores universitários, sendo um exemplo de um artista que usa de forma ativa a sua arte para interagir com os outros, fazendo um esforço para assimilar elementos da cultura dos outros e transmitir a sua. O fato dele ser arquiteto de interiores, permite-lhe também trabalhar paralelamente às suas criações artísticas. A Maral, além do seu trabalho artístico, está

vinculada enquanto assalariada ao aa-e como tradutora. A Ahlam pôde continuar os seus estudos universitários de Belas-artes graças à orientação do aa-e, mesmo não sabendo falar bem francês. A Kubra tornou-se uma artista de renome internacional, tendo encontrado em França um terreno favorável para conciliar o seu feminismo e a sua prática artística. Todos estes fatos confirmam que a “dimensão cultural” do processo de integração desses artistas, influencia “a dimensão socioeconómica”. A ligação com as artes é um vetor importante para a adaptação de todos os inquiridos.

Também mostramos que o uso que os sujeitos estudados dão à política e ao género por via da arte, e o seu posicionamento geral em relação a esses dois domínios, constituem um meio de compreender as interpretações dos artistas do processo da integração, e ao mesmo tempo de ver os reflexos de fatores estruturais que agem sobre esse processo.

A arte apresenta vários pontos favoráveis: geralmente é bem vista pela sociedade, as pessoas tendem a associá-la com diversão, contemplação estética e criatividade. O fato de os artistas estarem afiliados ao aa-e, cujo trabalho associativo e cultural é reconhecido como sendo de utilidade pública, tendo sido mesmo premiado, facilita a boa imagem dos artistas junto do público e das instituições. Por outro lado, esses artistas provocam um certo fascínio no imaginário de alguns setores do país de acolhimento, e vimos que a mediatização associada a isso, obscurece as dificuldades que os artistas refugiados enfrentam (dificuldades essas comuns aos refugiados e requerentes de asilo que não são artistas). Há artistas que são juridicamente penalizados pelo fato de serem provenientes de países considerados “seguros” pela França, como o Congo. Como consequência, muitos artistas congolezes embora consigam ter uma participação considerável na cena artística parisiense, ficam bloqueados juridicamente.

Um dos aspetos mais importantes deste trabalho, é o contributo que as perspetivas particulares dos atores pode dar ao conhecimento dos mecanismos da integração de migrantes. A compreensão do significado que os atores sociais criam nas suas interações, é uma base para conhecer as situações sociais que exigem a intervenção institucional. Vimos que cada artista desenvolve à sua maneira, estratégias de adaptação às situações com as quais se vê confrontado. Cada um tenta como pode jogar com as possibilidades oferecidas pela sociedade francesa. Como tivemos a oportunidade de ver pelos casos que estudamos, a arte e a cultura em geral, constituem um espaço propício ao pensamento crítico e a um discurso criativo, assim como um universo em que a integração social e ideias políticas são

constantemente negociadas. O aa-e é um espaço que consegue criar através das práticas artísticas, numa escala micro, uma coesão multicultural (através da gestão de 250 artistas de quase 50 nacionalidades diferentes), onde as políticas oficiais e a própria sociedade, muitas vezes apenas exageram as diferenças. Através das suas práticas, o aa-e e os artistas refugiados interrogam e desconstruem as representações simplistas, estereótipos e preconceitos sobre o asilo e os migrantes. Portanto, o alcance político das atividades desta associação é evidente.

Dentro dos limites de uma pesquisa exploratória como a nossa, portanto sem pretensões de representatividade generalizante, há alguns aspetos que queremos sublinhar que podem servir tanto como pistas temáticas para futuros estudos, como ideias para a aplicação de políticas de integração através da cultura e da arte. No que respeita ao papel da arte:

- Revela-se pertinente reconhecer a arte enquanto “forma de conhecimento”, que envolve muitas vezes “investigação”, que pode complementar o tipo de investigação e conhecimento científicos. A linguagem artística permite olhar a realidade com outros olhos. O seu caráter subjetivo não deve servir de pretexto para que ignoremos essa dimensão. Todos os artistas que estudamos, sem exceção, são multidisciplinares, e os projetos nos quais estão envolvidos, contam com a participação de profissionais de várias áreas, não somente artísticas, mas também científicas, tecnológicas, sendo que nem sempre é fácil delimitar essas várias dimensões. Vimos que a Maral, por exemplo, antes de cada trabalho, faz pesquisas intensivas de contextualização, sobre os temas mais diversos: história, filosofia, cultura etc. Observamos a mesma coisa em Mahmoud, Kubra e outros. A valorização da arte enquanto forma de conhecimento legítimo, pode fazer sobressair as suas potencialidades para a integração, conjugado com o seu aspeto prático. Como exemplo desse último aspeto, no âmbito do festival *Visions d'exil* 2019, o Mahmoud realizou uma instalação com Alaa Sndyan, designado “*les poissons ne sont pas des boissons*”, em que o vimos recorrer às várias competências técnicas que possui, como pintor, *designer*, cenógrafo, arquiteto e carpinteiro.

- No plano das relações interculturais, constatamos a falta de uma mediação intercultural sistemática e eficaz. Não obstante todo o dinamismo das atividades do aa-e, verificamos que falta uma ponte entre os migrantes e diferentes esferas da sociedade recetora. Algo que pensamos que seria útil implementar era a organização de sessões de diálogo, mediadas por um facilitador com formação em comunicação intercultural, cujo papel seria o de descodificar comportamentos com os quais cada uma das partes não está familiarizada,

comparando-os com as referências culturais estrangeiras, em termos de semelhanças e diferenças. O papel desse mediador passaria também pela tarefa de explicar aos migrantes quais são as expectativas dos diferentes setores da sociedade francesa, de acordo com os seus valores característicos. A arte pode ser utilizada como ferramenta para impulsionar os diálogos, através da escolha de diferentes temas relacionados com as relações interculturais, ou eventualmente através de pesquisas colaborativas ou “metodologias participativas” (O’Neill, 2008).

Esse mecanismo que propomos exige uma profissionalização e especialização dos mediadores, que por enquanto são inexistentes nos espaços que analisamos. No aa-e a mediação intercultural é praticada pelos responsáveis da associação e animadores socioculturais, mas a ação deles é mais focada no trabalho artístico em si, não existindo um profissional que se ocupe exclusivamente da mediação intercultural, mesmo que a tempo parcial. A formação em língua francesa disponibilizada pela associação, inclui no seu programa saídas culturais e sessões de prática da língua francesa com os artistas. Embora sejam importantes, essas ações são dirigidas apenas num sentido: da sociedade de acolhimento em direção aos artistas migrantes. Não existe um trabalho sistemático de escuta ativa dos migrantes com vista a apreender a sua bagagem cultural. Acreditamos que a criação de instâncias que permitam aos artistas explicarem as particularidades das suas múltiplas pertenças, étnicas, culturais, nacionais, e outras, com o apoio de especialistas da interculturalidade pode ser uma mais-valia para a sua integração.

Pistas para futuras pesquisas

Para futuros estudos, uma das dimensões que podem ser exploradas é a interação dos artistas com a sociedade de acolhimento fora do contexto do aa-e através da observação, ou de entrevistas com interlocutores autóctones parisienses, com vista a ter uma perspetiva mais completa das suas relações interculturais. Conhecer as perceções dos anfitriões sobre os artistas e as suas obras, permitiria compreender melhor “o processo de ser aceite” pelo qual passam os refugiados. Na nossa pesquisa apenas pudemos explorar um lado: o ponto de vista dos artistas e dos membros do aa-e.

A relação do aa-e enquanto instituição com outras organizações é também um ângulo de análise que pode ser frutífero, nomeadamente numa perspetiva comparativa do carácter das parcerias de atores públicos e privados.

O exame do aspeto disciplinar poderia aprofundar o conhecimento sobre o papel das práticas artísticas na integração de migrantes. Expressar-se através da pintura, ou da escultura, não é a mesma coisa que recorrer à *performance*, por exemplo, sobretudo se a criação artística tiver um cunho político. No âmbito da nossa investigação, focamo-nos nas artes visuais em geral, sem abordar as especificidades das várias áreas artísticas relativamente ao impacto que possam ter na integração. Mas, uma análise desenvolvida da *performance*, por exemplo, poderia revelar as potencialidades do seu uso subversivo, através do choque e da surpresa que provoca no espaço público, e do seu carácter ilustrativo instantâneo.

De uma forma mais geral, a relação entre a arte e a política é também um domínio que oferece inúmeras possibilidades de análise. Essas duas dimensões têm em comum o fato de serem um campo propício à imaginação de novos mundos e a trocas simbólicas. Um ponto que merece ser aprofundado com estudos futuros é: saber até que ponto um artista refugiado é suscetível de representar um papel pré-estabelecido pela sociedade dominante ou por organizações não-governamentais, e se a prática artística confere ou não uma agência específica que permitiria a esses refugiados escaparem da influência das relações de poder desiguais no país recetor.

A exploração dos usos “comerciais” da arte, relacionando-os com a questão da integração dos refugiados, também pode ser pertinente, na medida em que está relacionado com os meios de subsistência dos artistas, portanto uma dimensão importante da integração. No nosso estudo, vimos que o caso da Kubra é ilustrativo. O fato de ela ser objeto de divulgação intensa por parte dos Média, faz com que ela consiga vender muito mais obras do que os seus colegas do aa-e (A Lina e a Ahlam queixam-se de que vendem poucos quadros), e também é muito mais solicitada para eventos e exposições em vários países. A Kubra é a única artista ligada ao aa-e de que tivemos conhecimento, que teve oportunidade de gozar de uma residência num país extra-europeu. A artista passou o verão de 2019 no Brasil, na cidade de Bahia onde desenvolveu vários projetos como convidada.

BIBLIOGRAFIA

- Abdile, M. (2010). *Diasporas and their role in the homeland conflicts and peacebuilding: the case of somali diaspora*. Diasporas for Peace (DIASPEACE) Working Paper No. 7 (November 2010). Acedido em: https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/36881/DIASPEACE_WP7.pdf?se. [04/09/2019].
- Adami, H.& V. Leclercq (dir.). (2012). *Les migrants face aux langues des pays d'accueil. Acquisition en milieu naturel et formation*. Presses universitaires du Septentrion. Acedido em : <https://books.openedition.org/septentrion/14056?lang=fr>. [16/07/2019].
- Adan, T. (2018). *Political participation of refugees: the case of syrian and somali refugees in Sweden*. (Stockholm: International IDEA, 2018). Acedido em : <https://www.idea.int/publications/catalogue/political-participation-refugees-bridging-gaps>. [04/09/ 2019].
- ACM. Alto Comissariado Para as Migrações, I.P. (2017). *Relatório de avaliação da política portuguesa de acolhimento de pessoas refugiadas. Programa de Recolocação*. Dezembro de 2017.
- Agier, M. ; Madeira, Anne V. (Orgs). (2017). *Définir les réfugiés*. La vie des idées, puf, Paris.
- Akoka, Karen. (2017). *Distinguer les réfugiés des migrants au XXe siècle: enjeux et usages des politiques de classification*. In Agier, M. ; Madeira, Anne V. (Eds) *Définir les réfugiés*, pp. 47-68. La vie des idées, puf, Paris.
- Akoka, K. (2016). *La construction du réfugié*. Acedido em : <https://www.youtube.com/watch?v=3uKpJuy4I3w&t=588s> [07/08/2018].
- Alviso, A. M. (2016). *Géographies des territoires de l'art. Extraversion et cosmopolitisme des artistes visuels au Yémen*. Géographie et cultures, n° 97, printemps 2016. Acedido em : <https://journals.openedition.org/gc/4328> [12/12/2018] ;

- Amiriaux, Valérie & Simon, Patrick. (2006). *There are no minorities here. Cultures of scholarship and public debate on immigrants and Integration in France*. International Journal of Comparative Sociology, Vol. 47, No. 3-4. Acedido em : https://www.researchgate.net/publication/240727469_There_are_no_Minorities_Here [04/06/2019].
- Andén-Papadopoulos, K. and Pantti, M. (2013). *The media work of Syrian diaspora activists: brokering between the protest and mainstream media*. International Journal of Communication, 7. Acedido em : <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1841> [02/09/2019].
- Adreani, J.C., Conchon, F. (2005). *Méthodes d'interprétation et d'analyse des études qualitatives. L'état de l'art en Marketing*. ESCP-EAP. Paris. Acedido em : <https://www.academia.edu/6938970> [05/03/2019].
- Arafat, Madi S. (2011). *Refugee status in islam: concepts of protection in islamic tradition and international law*. London: I. B. Tauris, 2011. 183 pp. [Journal of Refugee Studies](#) 24(3):629-632 · Sept 2011.
- Bäckström, Bárbara, Castro-Pereira, Sofia. (2012). *A questão migratória e as estratégias de convivência entre culturas diferentes em Portugal*. Rev. Inter. Mob. Hum., Brasília, Ano XX, Nº 38, p. 83-100, jan./jun. 2012.
- Baker, F. ; Day, T. & Jones. (2004). *From healing rituals to music therapy: bridging the cultural divide between therapist and young Sudanese refugees*. The Arts in Psychotherapy Volume 31, Issue 2, 2004, Pages 89-100. Acedido em : <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0197455604000243?via%3Dihub>. [02/10/2018].
- Barichello, Stefania E.; Araujo, Luiz E. B. (2014). *Aspetos históricos da evolução e do reconhecimento internacional do status de refugiado*. Universitas Relações Internacionais, Brasília, v. 12, n. 2, p. 63-76, jul./dez. 2014.
Acedido em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/direito/article/view/4507> [30/07/2019].
- Barraket, J., A. (2005). *Putting people in the picture? The role of the arts in social inclusion*. Social Policy Working Paper No. 4. February 2005. Melbourne.
- Barreto, Luiz Paulo T. F. (2006). *Refugiados e refugiadas*. Instituto das migrações e dos direitos humanos. Brasil. Acedido em: (<https://www.migrante.org.br/refugiados-e->

[refugiadas/das-diferencas-entre-os-institutos-juridicos-do-asilo-e-do-refugio/](#)).

[15/05/2019].

Beauchemin, Cris ; Hamel, C. & Simon, P. (Dir). (2009). *Trajectoires et origines. Enquête sur la diversité des populations en France*. INED éditions. Acedido em : <https://teol.site.ined.fr/fichier/rte/General/Publications/Grandes%20enqu%C3%AAtes/TeO-fascicule.pdf>. [12/02/2019].

Beaud, Stéphane, Weber, Florence. (2003, 2010). *Guide de l'enquête de terrain*. Paris, Éditions: La Découverte.

Bekaj, Armend Antatara, Lina (Orgs). (2018). *Political participation of refugees: bridging the gaps*. International Institute for Democracy and Electoral Assistance.

Bernard, Marie claud. (2011). *Interaction, temporalité et mémoire: analyse de récits d'enseignants et d'enseignantes de biologie*. In Morissette (orgs). *De l'usage des perspectives interactionnistes en recherche*. Recherches qualitatives, pp. 61/83.

Acedido em : www.recherche-qualitative.qc.ca/revue.html, pp. 61/83.

[11/07/2019].

Bertossi, Christophe. (2011). *National models of integration in Europe. A comparative and critical analyses*. Acedido em : [AmericanBehavioralScientist-2011-Bertossi-0002764211409560-1%20\(1\).pdf](#) [20/06/2019].

Bhabha, Jacqueline. (1996). *Embodied rights: gender persecution, state sovereignty, and refugees*. *Public Culture*, 9 (1), 1996.

Billion, P. (2001). *Où sont passés les "travailleurs réfugiés" ? Trajectoires professionnelles des populations du Sud-Est asiatique », Hommes & Migrations*, n° 1234, novembre-décembre, 2001, pp. 38-49.

Bleich, E. (2003). *Race politics in France and Britain: ideas and policymaking since the 1960s*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method* (1st ed.). Berkeley: University of California Press.

Bouamama, Saiid. (2008). *La France. Autopsie d'un mythe national*. Larousse.

Bolzmann, C. (1996). *Sociologie de l'exil : une approche dynamique. L'exemple des réfugiés chiliens en Suisse*. Zürich, Seismo.

Borkert, Maren et al. (2007). *Local integration policies for migrants in Europe*. CLIP Report.

- Borrel, C. ; B. Lhommeau. (2010). *Être né en France d'un parent immigré*. In Insee Première: INSEE.
- Borsani, M; Quintero, P. (2014). (Orgs.) *Los desafios decoloniales de nuestros dias: pensar en colectivo*. Neuquén: EDUCO. Universidad Nacional del Comahue.
- Brancato, Rémi. (2019). *Paris : les associations pointent un nombre "jamais vu" de migrants à la rue*. Acedido em : <https://www.franceinter.fr/paris-les-associations-pointent-un-nombre-record-de-migrants-a-la-rue-du-jamais-vu>. [02/11/2019].
- Brubaker, Rogers. (1992). *Citizenship and Nationhood in France and Germany*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bruyere, B. (2004). *Le demandeur d'asile : objet du tortionnaire, sujet du travail psychothérapique*. Le journal des psychologues, n° 217, 2004, pp. 41-43.
- Cabot, Heath. (2016). *Refugee voices: tragedy, ghosts, and the anthropology of not knowing*. Journal of Contemporary Ethnography 1–28. College of the Atlantic, Bar Harbor, ME, USA.
- Calinon, A.S. (2013). *L'« intégration linguistique » en Question*. Langage et société, vol. 144, n° 2, p. 27-40.
- Camus, Renaud. (2011). *Le grand remplacement*. Neuilly-sur-Seine, éd. David Reinharc.
- Canedo, Daniele. (2009). *Cultura, é o quê? Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos*. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. Acedido em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19353.pdf>. [02/03/2020].
- Carmo, Hermano e Ferreira, Manuela Malheiro. (2015). *Metodologia da investigação: guia para a autoaprendizagem*. Universidade Aberta. 3 ed Lisboa: Universidade Aberta: 3ª ed. [Unidade 3]. Acedido em : [https://www.academia.edu/17585183/Metodologia da Investiga%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/17585183/Metodologia_da_Investigacao). [10/03/2017].
- Cassirer, E. (1994). *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes.
- Castles, Stephen. (2000). *The global site critical gateway to world politics, society and culture. Migration as a factor in social transformation in East Asia*. University of Wollongong, Australia, 20p. Acedido em: <<http://www.theglobalsite.ac.uk/press/O1Ocastles.pdf> [03/08/2018].
- Castles, Stephen. (2005). *Global perspectives on forced migration*. Refugee Studies. University of Oxford, 1Sp. Acedido em:

<http://meme.phpwebhosting.com/~migracion/rimd/documentos_miembros118746SC_Global_Pers_on_FM_for_APMJ-1.pdf. [20/07/2018].

Clochard, Olivier. (2016). *Les migrants en provenance des pays d'origine « sûrs » ne peuvent-ils pas être de réfugiés ?* in Thiollet, Hélène (Coord). (2016). *Migrants, migrations: 50 questions pour vous faire votre opinion*. Armand Colin, Paris.

Colin V., Laval, C. (dir.). (2005). *Santé mentale et demandeurs d'asile en Région Rhône-Alpes. Modalités pratiques et inter partenariales*, Rapport final, Recherche-action commanditée par la DRASS Rhône-Alpes, ORSPERE-ONSMP, mars 2005.

Costa, António Firmino. (2003). *A pesquisa de terreno em sociologia*. In Silva, A. S, Pinto. J. M. (orgs.). *Metodologia das ciências sociais*. Edições Afrontamento, Biblioteca das Ciências Sociais. Porto, pp. 129-148.

Acedido em : <https://archipel.uqam.ca/11235/1/M15413.pdf>
[09/02/2019].

Costa-Lascoux, Jacqueline. (2006). *L'intégration « à la française » : une philosophie à l'épreuve des réalités*. Revue Européenne des Migrations Internationales (REMI). vol. 22 - n°2 | 2006. Acedido em: <https://journals.openedition.org/remi/2823?lang=es>
[01/12/2018].

Demazière, D. (2011). *L'entretien biographique et la saisie des interactions avec autrui*. In Morissette (orgs). *De l'usage des perspectives interactionnistes en recherche*. Recherches qualitatives, pp. 61/83. Acedido em : www.recherche-qualitative.qc.ca/revue.html, pp. 61/83. [11/07/2019].

Demazière, D. (2008). *L'entretien biographique comme interaction. Négociations, contre-interprétations, ajustement de sens*. Langage et société, 123, 15-35.

Demazière, D. & Dubar, C. (1997). *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple de récits d'insertion*. Paris : Nathan.

Desjeux, Dominique. (2004). *Les échelles d'observation en sciences sociales. Un relativisme méthodologique bien tempéré*. Les sciences sociales, éditions que-sais-je? Paris, PUF. Acedido em : <https://consommations-et-societes.fr/wp-content/uploads/2015/06/2005-D.-Desjeux-R%C3%A9flexions-%C3%A9pist%C3%A9mologiques-%C3%A0-partir-des-%C3%A9chelles-dobservation.pdf> [08/08/2018].

- Dewitte *et al.* (1999). *Immigration et Intégrations. L'état des savoirs*. Éditions La Découverte e Syros, Paris.
- Dieterich-Hartwell, R., C. Koch, Sabine. (2017). *Creative arts therapies as temporary home for refugees: insights from literature and practice*. *Behav. Sci.* 2017, 7, 69; doi:10.3390/bs7040069. Acedido em: www.mdpi.com/journal/behavsci [07/11/2018].
- Domergue, F., Jourdan V. (2009). *L'intégration sur le marché du travail des signatures du Contrat d'accueil et d'intégration en France en 2009*. In *Immigrés et descendants d'immigrés en France*. INSEE Références, 2012, pp. 29-42. Acedido em : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1374015?sommaire=1374025> [20/02/2020].
- Dominicé, P. (1990). *L'histoire de vie comme processus de formation*. Paris.L'Harmattan.
- Duarte, Rosália. (2004). *Entrevistas em pesquisas qualitativas*. Educar, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004. Editora UFPR. Acedido em: <http://www.scielo.br/pdf/er/n24/n24a11.pdf>. [02/11/2018].
- Ducheny, M. (2008). *Le dispositif national d'accueil et l'accès au logement : enquête sur les relations entre l'Etat et les réfugiés statutaires*. Université Paris Descartes. Acedido em : <http://www.sudoc.abes.fr/xslt/DB=2.1//SRCH?IKT=12&TRM=143126342> [15/08/2019].
- Entzinger, H. (2000). *The dynamics of integration policies: a multidimensional model*. In R. Koopmans & P. Statham (orgs.), *Challenging immigration and ethnic relations politics: comparative european perspectives*. (pp. 97–118). Oxford: Oxford University Press.
- Eurostat. (2011). *Migrants in Europe. A statistical portrait of the first and second generation*. Acedido em : <https://ec.europa.eu/eurostat/fr/web/products-statistical-books/-/KS-31-10-539> [04/07/2018].
- Evans, Rob. (2013). *Learning and knowing. Narratives, memory and biographical knowledge in interview interaction*. *European journal for Research on the Education and Learning of Adults* 4 (2013) 1, S. 17-31. Acedido em : www.rela.ep.liu.se [03/03/2020].
- Extramiana, C., Avermaet P.V. (2010). *Apprendre la langue du pays d'accueil*. Une enquête du Conseil de l'Europe et une étude d'impact réalisée en Flandre. *Hommes et Migrations*, 2010-6, n° 1288. Acedido em : <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/847> [05/03/2020].
- Fabbiano, Giulia *et al.* (2019). *Les migrations des nords vers les suds*. Paris. Karthala, coll.Terrains du siècle. 2019, 238 p., ISBN : 978-2-8111-1952-2.

- Favell, A. (1998). *Philosophies of integration: immigration and the idea of citizenship in France and Britain*. Basingstoke, UK: Palgrave-Macmillan.
- Feagin, J. R. (2009). *The white racial frame: centuries of racial framing and counter-framing*. New York: Routledge.
- Ferguson, R. (2004). *Aberrations in black: toward a queer of color critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fitzpatrick, F. (2002). *A search for home: The role of art therapy in understanding the experiences of bosnian refugees in western Australia*. *Art Ther*, 2002,19, 151–158. Acedido em: <https://www.researchgate.net/publication/254280655> [12/06/2018].
- Flick, U. (2005). *Métodos qualitativos na investigação científica*. Lisboa: Monitor. Acedido em: <https://www.ets.ufpb.br/pdf/2013>. [10/07/2017].
- Flinders, Matthew; Cunningham M. (2014). *Participatory arts and political engagement*. Arts & Humanities Reserch Concl. Participatory arts and political engajement.
- Fornierod, Anne. (2009). *La langue française en droit de la nationalité et en droit des étrangers*. *Revue française de droit administratif*, novembre/décembre 2009, p.1097-1109.
- Frame, Alexander. (2017). *On cultures and interactions. Theorising the complexity of intercultural encoun-ters*. Cambridge Scholars Publishing, pp.29-44, 2014. hal-01074623. Acedido em : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01074623>. [02/02/2020].
- Freedman, Jane. (2008). *Women, migration and activism in Europe*. *Amnis*. 18 | 2019. Acedido em : <https://journals.openedition.org/amnis/> [11/08/2019].
- Fukuyama, F. (2006). *Identity, immigration and liberal democracy*. *Journal of Democracy* Vol.17, No 2, 5-20.
- Furlanetto, B. H. (2012). *A arte como forma simbólica*. *R. Científica / FAP, Curitiba*, v. 9, p. 36-50, jan./jun. 2012. Acedido em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/144>. [10/02/2020].
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in ethnomethodology*. Prentice-Hall.
- Geertz, Clifford. (2003). [1973]. « *La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture* » Apud CÉFAÏ, Daniel, Dir. *L'enquête de terrain*. La Découverte, Paris, 615p.
- Gérbier-Aublanc, Marjorie. (2018). *L'improvisation humanitaire: potentialités et limites des solidarités citoyennes dans les camps de migrants à Calais et à Paris*. Fondation Croix-Rouge française, Les Papiers de la Fondation, n°15, Mai 2018, 31p. Acedido em :

- https://www.fondation-croix-rouge.fr/wp-content/uploads/2018/05/frupcrf_pdlf15_gerbieraublanc_mai2018_vf.pdf [08/05/2019].
- Giraud, Eléa. (2018). *Contrôler les frontières: souveraineté et "crise" des réfugiés en Europe*. Université de Québec Montréal. Services des bibliothèques. Acedido em : <https://archipel.uqam.ca/11235/1/M15413.pdf> [09/02/2019].
- Ghiglione, Rodolphe; Matalon, Benjamin. (1998). *Les enquêtes sociologiques théories et pratique*. Éditeur: Paris A.Colin, 301 p.
- Goffman, E. (1963). *Stigma. Notes on the management of spoiled identity*. New Jersey. Prentice Hall. Acedido em : <https://www.freelists.org/archives/sig-dsu/11-2012/pdfKhTzvDI8n.pdf> [02/02/2020].
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne* (Vol. 2). Paris. Minuit.
- Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris : Editions de Minuit.
- Goffman, E. (1987). *Façons de parler*. (trad. A. Kihm). Paris. Minuit.
- Goffman, E. (1983). *The interaction order*. American Sociological Review. 48 (1) : 11. Acedido em : <http://www.csun.edu/~snk1966/Erving%20Goffman%20The%20Interaction%20Order.pdf> [25/01/2020].
- Gohard-Radenkovic, A. (2010). *De la diversité à la différence, de la différence à La différenciation* in Thésée et al. *Les faces cachées de l'interculturel. De la reencontre des porteurs de cultures*. L'Harmattan, Paris, pp. 55-76.
- Gonçalves, Suzana. (2016). *We and they: art as a medium for intercultural dialogue*, In Gonçalves and Majhanovich (orgs.) *Art and intercultural dialogue*. Sense Publisher. Comparative and international education: a diversity of voices, Volume 39 series editors. Acedido em : <https://link.springer.com/book/10.1007%2F978-94-6300-423-7>. [20/11/2017].
- Goss, K. P. (2006). *As correntes interacionistas e a sua repercussão nas teorias de Anthony Giddens e Bruno Latour*. Ciências Sociais Unisinos, vol. 42, núm. 3, setembro-dezembro, 2006, pp. 153-162. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Brasil. Acedido em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93842301> [06/01/2020].

- Granovetter, Mark. *The strength of weak ties*. The American Journal of Sociology 78, no. 6 (1973): 1360–80.
- Grassilli, M. (2008). *Migrant cinema: Transnational and guerrilla practices of film production and representation*. Journal of Ethnic and Migration Studies, vol. 34, n° 8, pp. 1237-1255, 2008, DOI : 10.1080/13691830802364825.
- Grosso, Bruno. (2003). *Exilés et réfugiés: l'évolution de la notion de réfugié au XXe siècle*. Université de Paris I-Sorbonne, France. Historia Actual On Line. Acedido em : https://www.researchgate.net/publication/28070003_Exiles_et_refugi... [12/03/2019].
- Guetzkow, J. (2002). *How the arts impact communities. An introduction to the literature on arts impact studies*. Princeton University. Acedido em : <https://www.princeton.edu/~artspol/.../WP20%20-%20Guetzkow.p...> [03/12/2018].
- Gurzawska, A., Benčin, R. (2015). *Ethics assessment in different fields of social sciences. SATORI*. Acedido em : https://satoriproject.eu/media/D4.2_Outline_of_an_Ethics_Assessment_Framework.pdf [20/10/2018].
- Hajjat, Abdellali. (2012). *Les frontières de l' « identité nationale ». L'injonction à l'assimilation en France métropolitaine et coloniale*. Sociologie 2012/4 (Vol. 3), pages 445 à 449. Acedido em: <https://www.cairn.info/revue-sociologie-2012-4-page-445.htm> [12/07/2019].
- Hammond, L. et al. (2011). *Cash and compassion: the role of the somali diaspora in relief, development and peace-building*. (Washington, DC: United Nations Development Programme, 2011). Acedido em : https://eprints.soas.ac.uk/13076/1/Cash_and_compassion_final.pdf. [11/07/2019].
- Harrel-Bond, Barbara. (2002). *Can Humanitarian Work with Refugees be Humane?* Human Rights Quarterly. Acedido em : <https://www.unhcr.org/4d94749c9.pdf>. [17/08/2019].
- Hartwell, Rebekka, D. ; and Sabine C. Koch. (2017). *Creative arts therapies as temporary home for refugees: insights from literature and practice*. Behav. Sci. 2017, 7, 69; doi:10.3390/bs7040069. Acedido em : www.mdpi.com/journal/behavsci. [04/04/2019].
- Haut Conseil à l'Intégration. (2010). *20 ans au service de l'intégration. 1990/2010*», Paris. Acedido em : http://archives.hci.gouv.fr/IMG/pdf/20_ANS_HCI_V6.pdf [14/08/2018].

- Heckmann, F., & Schnapper, D. (2003). *The integration of immigrants in european societies*. Stuttgart: Lucius and Lucius.
- Hély, Mathieu. (2012). *Estelle Mabilhot d'Halluin. Les épreuves de l'asile. Associations et réfugiés face aux politiques du soupçon*, Paris, EHESS, coll. « En temps & lieux », 2012, EAN : 9782713223372. Acedido em : <https://journals.openedition.org/lectures/8416>. [11/02/2019].
- Henry, P., Moscovici, S. (1968). *Problèmes de l'analyse de contenu*. Langages n° 11. Acedido em : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_11_2900. [22/01/2020].
- Hess, Rémi & Weigand, G. (2006). *L'observation participante dans les situations interculturelles*. Paris: Economica: Anthropos.
- Hiebert, D. Bragg, B. (2017). *Le rôle de la culture et des arts comme cadre et outil d'établissement*. Université de La Colombie Britannique. Acedido em : <https://fr.ccunesco.ca/.../LeRoledeLaCultureetdesArtsCommeCadreetOutilDetablissement..>
-
[30/05/2019].
- Hooks, Bell. (1995). *Art on my mind: Visual politics*. New York: The New Press. Acedido em : https://monoskop.org/images/7/7b/Hooks_Bell_Art_on_My_Mind_Visual_Politics_1995.pdf [16/02/2020].
- Horowitz, Joseph. (2008). *Artists in exile: how refugees from twentieth-century war and revolution transformed the american performing arts*. New York: Harper, inter alia.
- Hopkins, Gail. (2013). *A New beginning: refugee integration in Europe*. UNHCR. Acedido em: <http://www.unhcr.org>. [12/12/2018].
- Iturra, Raul. (2003). *Trabalho de campo e observação participante em antropologia*. In Silva e Pinto. (orgs). *Metodologia das ciências sociais*. Edições Afrontamento, Biblioteca das Ciências Sociais. Porto, pp.149-159.
- Iván, Martin. (2016). *From refugees to workers. Mapping labour-market integration support measures for asylum seekers and refugees in EU member states*. Migration Policy Centre (MPC). Acedido em: https://www.bertelsmann-stiftung.de/fileadmin/files/user_upload/Studie_NW_From_Refugees_to_Workers_Voll.pdf [14/10/2019].

- Jourdan, V. (2011). *Les femmes immigrées signataires du CAI en 2009*. Numéro 22 - avril 2011 Infos migrations. Acedido em: <https://www.immigration.interieur.gouv.fr/Info-ressources/Etudes-et-statistiques/Etudes/> [09/08/2019].
- Kazak, Christina Clark. (2017). *Considérations en matière d'éthique de la recherche auprès de personnes en situation de migration forcée*. Refuge, N° 2, Vol 33. Acedido em: <https://www.erudit.org/fr/revues/refuge/2017-v33-n2-refuge03391/1043058ar.pdf> [07/10/2018].
- Kidd, Belinda; Zahir, S. & Khan. (2008). *Arts and refugees : history, impact and future*. The Baring Foundation, Arts Council England, London. Acedido em : <https://baringfoundation.org.uk/wp-content/uploads/2014/10/ArtsandRefugees.pdf>. [05/09/2018].
- Kinder, K., & Harland, J. (2004). *The arts and social inclusion: What's the evidence?* Support for learning, 19(2), 52-56.
- Kingma, O. (2001). *Enabling communities through the arts: case studies from the Community Cultural Development Fund of the Australia Council*, in I, Falk (ed.), *Learning to manage change: developing regional communities for a local-global millennium*, NCVER, Adelaide, pp.123–32.
- Kingma, O. (2002). *Regional regeneration and the arts*. Paper presented at Groundswell. Regional Arts Australia National Conference, Albury Wodonga, 11 October.
- Koopmans, R., Statham, P., Giugni, M., & Passy, F. (2005). *Contested citizenship: Immigration and cultural diversity in Europe*. Minneapolis: University of Minnesota In
- Krensky, B. (2001). *Going on beyond zebra: a middle school and community-based arts organization collaborate for change*. Education and Urban Society, vol.33, no.4, pp.427–44.
- Kreuzkamp, Norbert Acli e.V. (2015). *Migrant and minority stereotypes in humanitarian aid campaigns in Germany*. European Network TANDEM PLUS e EU. Acedido em : <http://www.acli.de/wp-content/uploads/acli-njk-beams-research-report-en.pdf>. [09/10/2018].
- Lamotte, Patricia. (2014). *Créations artistiques et expériences de migration. Le cas d'artistes montréalais réfugiés ou déplacés*. Mémoire. Université Laval. Québec, Canada. Acedido em: <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/24821> [12/12/2017]/

- Laraia, R. B. (2001). *Cultura, um conceito antropológico*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. Acedido em : <https://projetoaletheia.files.wordpress.com/2014/05/cultura-um-conceito-antropologico.pdf> [05/02/2018].
- Laurendeau, Pierre (Eds), 2019. *Les réfugiés sont notre avenir*. Ginko éditeurs, Paris.
- Lendaro, Annalisa, Rodier, C., Lou, Vertongen, Y. (2019). *La crise de l'accueil. Frontières, droits, résistances*. La Découverte, Paris.
- Lenette, Caroline. (2016). *Writing with light: an iconographic-iconologic approach to refugee photography*. Forum: Qualitative Social Research. Volume 17, No. 2, Art. 8 May 2016. Acedido em: <https://pdfs.semanticscholar.org/fa15/1746710fa69a2186e30040188b60089fb3bb.pdf>. [03/01/2019].
- Léon, Valérie. (2018). *Les solidarités face aux flux migratoires : quelles marges de manœuvre en France aujourd'hui ?* Rapport de recherche. Groupe URD. Acedido em : https://www.ritimo.org/IMG/pdf/rapport_migrations_france_valerie_leon_2018_web.pdf [10/11/2019].
- Lesselier, Claudie. (2007). *Femme, exil et politique: vécu et actions des femmes en France depuis 1970*. Conférence: exhumer l'histoire politique des femmes, Bruxelles, Mai 2007. Acedido em : http://rajfire.free.fr/IMG/pdf/texte_exilees_LESSELIER.pdf. [10/11/2019].
- Lippard, Lucy R. (1991). *Intruders*. In *Breakthroughs: avant-garde artists in Europe and America, 1959–1990*, ed. John Howell. New York: Rizzoli International Publications.
- Linde, C. (1993). *Life stories. The creation of coherence*. New York/Oxford: Oxford University Press. Acedido em : <http://web.dfc.unibo.it/paolo.leonardi/materiali/vc/LindeLifeStories.pdf> [11/02/2020].
- Lochak, Danièle. (2011). *Le Haut Conseil à la (dés)intégration*. Acedido em : <https://www.cairn.info/revue-plein-droit-2011-4-page-12.htm>. [03/07/2019].
- Long, K. (2010). *Voting with their feet: a review of refugee participation and the role of UNHCR in country of origin elections and other political processes*. PDES/2010/12 (Geneva: UNHCR Policy Development and Evaluation Service, September 2010). Acedido em : <http://www.unhcr.org/research/evalreports/4ca08d249/voting-feet-review-refugee-participation-role-unhcr-country-origin-elections.html>. [15/08/2019].
- Long J, Welch ; et al. (2002). *Count me in: the dimensions of social inclusion through culture, media & sport: executive summary*. Report for the Department of Culture, Media &

Sport, Leeds Metropolitan University, Leeds. Acedido em : <http://eprints.leedsbeckett.ac.uk/639/6> [12/11/2019].

Lorreyte, Bernard. (1989). *Français et migrants: des miroirs ambigus*. In Camilleri & Cohen- Emerique (orgs) *Chocs de cultures : concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*. L'harmattan, Paris, pp. 247-270.

Luckmann, T., Berger, Peter L. (1981). *The social construction of reality. A treatise in the sociology of knowledge*. Penguin books. Acedido em: <http://perflensburg.se/Berger%20social-construction-of-reality.pdf> [10/10/2019].

Lynch, H., & Allan, J. (2007). *Target practice? Using the arts for social inclusion*. International Journal of Education & the Arts, 8(12). Acedido em : <http://www.ijea.org/v8n12/>. [12/04/2019].

Malheiros, Jorge Macaísta. (2011). *Promoção da interculturalidade e da integração de proximidade. Manual para técnicas/os*. Lisboa: ACIDI, I.P.. Acedido em http://www.acm.gov.pt/documents/10181/41781/manual_net+%282%29_claii.pdf. [05/12/2018].

Marival, Céline. (2011). *Interactions entre associations et pouvoirs publics : logiques, tensions, diversité*. Sciences de l'Homme et Société. Université de la Méditerranée AIX-MARSEILLE II ; LABORATOIRE D'ECONOMIE ET DE SOCIOLOGIE DU TRAVAIL (LEST-UMR 6123), 201. Acedido em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/> [10/09/2019].

Martiniello, Marco *et al.* (2009). *Créations en migrations. Parcours, déplacements, racinements*. Revue Européenne des Migrations Internationales, 2009 (25) 2 pp. 7-11. Acedido em: <http://remi.revues.org/4942> ISSN : 1777-5418. [02/ 2018].

Martiniello, Marco. (2015). *Immigrants, ethnicized minorities and the arts: a relatively neglected research area*. Article in Ethnic and Racial Studies · January 2015. Acedido em: <https://www.researchgate.net/publication/273293936>. [02/09/2018].

Martiniello, Marco, ed. 2014b. *Multiculturalism and the arts in european cities*. London. Routledge.

Martiniello, M. & J. Lafleur, J. (2008). *Ethnic minorities' cultural and artistic practices as forms of political expression: A review of the literature and a theoretical discussion on music*. Journal of Ethnic and Migration Studies, vol. 34, n° 8, pp. 1191-1215, 2008.

- DOI : 10.1080/13691830802364809. Acedido em : <https://eclass.upatras.gr/>. [03/05/2019].
- Martiniello, M. & J. Lafleur, J. (2008). *Ethnic minorities' cultural and artistic practices as forms of political expression: a review of the literature and a theoretical discussion on music*. Journal of Ethnic and Migration Studies, vol. 34, n° 8, pp. 1191-1215, 2008.
- DOI: 10.1080/13691830802364809. Acedido em : <https://eclass.upatras.gr/>. [03/05/2019].
- Marzec. M. W. (2017). *Music as a tool for refugee integration in Germany. An unexpected challenge*. Przegląd Zachodni II, 201. Acedido em: <https://iz.poznan.pl/plik,pobierz,2230,5fd3e6d58797c65307e75fdeaa04d98a/10.%20Waginska.pdf?plik,pobierz,2230,5fd3e6d58797c65307e75fdeaa04d98a/10.%20Waginska.pdf>. [20/03/2019].
- Mascareñas, Garcés B. & Pennix, Rinus. (Orgs). (2016). *Integration processes and policies in Europe. Contexts, levels and actors*. IMISCOE Research Series. Acedido em: <http://www.springer.com/series/13502>. [15/11/2018].
- Matarasso, F. (1997). *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*. Comedia, Stroud, UK. Acedido em: <http://www.artshealthresources.org.uk/wpcontent/uploads/2017/01/1997-Matarasso-Use-or-Ornament-The-Social-Impact-of-Participation-in-the-Arts-1.pdf> . [04/06/2019].
- Matarasso, F. (1997). *Towards a local culture index: measuring the cultural vitality of Communities*. Comedia, Stroud, UK. Acedido em: <http://www.culturenet.cz/res/data/004/000570.pdf>. [04/06/2019].
- Masse, J.-P. (2001). *Genèse et institutionnalisation du dispositif d'accueil des réfugiés politiques en France*. Les cahiers de la sécurité intérieure, n° 45, 2001, pp. 45-68.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self and society from the standpoint of a social Behaviorist*. Acedido em : <http://livros01.livrosgratis.com.br/bu000001.pdf>. [09/02/2020].
- Meslin, K. (2011). *Les réfugiés cambodgiens, des ouvriers dociles ? Genèse et modes de pérennisation d'un stéréotype en migration*. Revue Européenne des Migrations Internationales, vol. 27, n° 3, 2011, pp. 83-101.
- Milliat, Laurent. (2002). *L'accueil des demandeurs d'asile. La politique dissuasive de la France. Étude sur l'agglomération lyonnaise*. IEP (Institut d'Etudes Politiques) Section PES de Grenoble.
- Acedido em: <https://www.reseau-terra.eu/IMG/doc/MILLIAT-2.doc> [12/03/2019].

- Moon Kie, J., J. Costa-Vargas, & E. Bonilla-Silva. (2011). *The state of white supremacy: racism, governance and the United States*. Palo Alto CA: Stanford University Press. Acedido em : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01419870.2012.687754> [01/11/2019].
- Mullin, Amy. (2003). *Feminist art and the political imagination*. Hypatia vol. 18, no. 4. Acedido em: www.jstor.org [06/01/2020].
- Nagel, J. (1995). *American Indian Ethnic Renewal: Red Power and the Resurgence of Identity and Culture*. New York. Oxford University Press. Acedido em : <http://www.letras.ufmg.br/padrao/cms/documentos/profs/marcel/Native.pdf> [23/09/2019].
- Nathan, Tobie. (1988). *Migration et rupture de la filiation. Préface à A. Yahyaoui ed. : troubles du langage et de la filiation chez le maghrébin de la deuxième génération*. Grenoble, La Pensée Sauvage, 1988.
- NESF Report 35. (2007). *The arts, cultural inclusion and social cohesion*. Disponível em: files.nesc.ie/nesf_archive/nesf_reports/NESF_35_full.pdf [20/05/2019].
- Nizet, J.; Rigaux, N. (2005). *La sociologie d'Erving Goffman*. Paris. Édition La Découverte
- in Quesada, Aurélie. (2011). *L'Intégration socioculturelle des réfugiés par une approche interactionniste: le cas des colombiens au Québec*. Université du Québec à Montréal.
- Noiriel, Gérard. (1999). *L'évolution du droit d'asile en France (XIX-XXe siècle)*. In Dewitte et al. *Immigration et Intégrations. L'état des savoirs*. Éditions La Découverte e Syros, Paris, pp.69-74.
- Noiriel, Gérard. (1988). *Le creuset français*. Seuil, Paris.
- OCDE. (2013). *L'impact fiscal de l'immigration*. Acedido em: <https://www.oecd.org/fr/els/mig/PMI-2013-chap3-impact-fiscal-de-l-immigration.pdf> [02/10/2019].
- OCDE. (2012). *Untapped skills. Realising the potential of immigrant students*. OECD Publishing. Acedido em : <http://www.oecd.org/education/school> [02/10/2019].
- OCDE. (2008). *Immigrants and the labour market*. International Migration Outlook: OCDE. Acedido em : <https://www.oecd.org/els/mig/43999033.pdf> [25/07/2019].
- Omi, M., H. Winant. (1986). *Racial formation in the United States: from the 1960s to the 1990s*. New York: Routledge. 2d Edition.

- O'Neill, Maggie. (2008). *Transnational refugees: the transformative role of art?*. FQC. Forum : qualitative social research. Volume 9, No. 2, Art. 59 – May 2008. Art. 59. Acedido em : <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0802590>. [04/04/2019].
- Ozouf, Mona. (2009). *Composition française: réflexions sur une enfance bretonne*. Gallimard.
- Palmar, I & Nascimento, O. (2002). *Health action theatre by seniors: community development and education with groups of diverse languages and cultures*. Generations, vol.26, no.3, pp.65–7.
- Peneff, J. (1990). *La méthode biographique. De l'École de Chicago à l'histoire orale*. Paris. Armand Colin.
- Petty, M. (1997). *Art and social change: AIDS activism in Philadelphia, social impact of the arts project*. Working Paper #5, University of Pennsylvania School of Social Work, Philadelphia.
- Phipps, Alison. (2017). *Why cultural work with refugees. In depth analysis*. European Parliament, Research for CULT Committee, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, Culture and Education. Acedido em : [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2017/602004/IPOL_IDA\(2017\)602004_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2017/602004/IPOL_IDA(2017)602004_EN.pdf). [05/09/2018].
- Pires, A. (1997). *De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences sociales* in Poupart et al *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, pp. 3-54. Montréal: Gaëtan Morin, Éditeur, 1997.
- Pires, Rui Pena. (2012). *O problema da integração*. Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXIV, 2012, pág. 55-87. Acedido em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10758.pdf> [23/07/2018].
- Portes, Alejandro. (1999). *Migrações internacionais: origens, tipos e modos de incorporação*. Oeiras, Celta Editora.
- Poupart, J. (2011). *Tradition de chicao et interactionnisme : des méthodes qualitatives à la sociologie de la déviance*. Morissette (orgs). *De l'usage des perspectives interactionnistes en recherche*. Recherches Qualitatives, Vol. 30(1), pp. 178-199. Acedido em : www.recherche-qualitative.qc.ca/revue.html, pp. 61/83. [11/07/2019].
- Pretceille, Martine Abdallah. (1999). *L'éducation Interculturelle*. Que sais-je ? Presses Universitaires de France. Paris.

- Quesada, Aurélie. (2011). (2011). *L'Intégration socioculturelle des réfugiés par une approche interactionniste: le cas des colombiens au Québec*. Université du Québec à Montréal. Acedido em : <https://archipel.uqam.ca/3984/1/M12016.pdf> [21/06/2018].
- Quivy, R. e Campenhoudt, L. (2005). *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Radu, Anca G. (2018:7). *British media representations of refugees*. JÖNKÖPING UNIVERSITY School of Education and Communication. Acedido em : <https://pdfs.semanticscholar.org/4094/73f55a25906cdf783f2f01082acd6aeb6c12.pdf>. [07/07/2019].
- Raposo, Paulo. (2015). *Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências*. Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede. Cadernos de Arte e Antropologia. Vol. 4. No 2/2015. Acedido em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909> [07/02/2020].
- Rigoni, Isabelle. (2018). *Logiques institutionnelles et répertoires d'action après Calais. Hétérogénéité des pratiques des acteurs sociaux et politiques depuis le démantèlement du bidonville de Calais*. Sciences et actions sociales. Association des chercheurs des organismes de la formation et de l'intervention sociale, 2018. Acedido em : <https://www.sas-revue.org/51-n-9/dossiers-n-9/133-logiques-institutionnelles-et-repertoires-d-action-apres-calais-heterogeneite-des-pratiques-des-acteurs-sociaux-et-politiques-depuis-le-demantelement-du-bidonville-de-calais>. hal-01799591. [10/09/2019].
- Rivetti, Paola. (2013). *Empowerment without emancipation: performativity and political activism among iranian refugees in Italy and Turkey*. Alternatives: Global, Local, Political, 2013, Vol. 38(4) 305-320. Acedido em : https://is.muni.cz/el/1423/jaro2016/SOC797/um/61429463/Rivetti_2013_Iranian_Refugees_political_activism.pdf [15/11/2019].
- Robinson, V. (1998). *Defining and measuring successful refugee integration*. Proceedings of ECRE International Conference on Integration of Refugees in Europe. Antwerp, November 1998.
- Rodier, Claire. (2016). *Migrants et réfugiés. Réponse aux indécis aux inquiets et aux réticents*. La Découverte, Paris.

- Roediger, D. R. (dir.). (1991). *The wages of whiteness. Race and the making of the american working class*. San Francisco: Verso. Acedido em : <https://caringlabor.files.wordpress.com/2011/01/> [12/08/2019].
- Rotas, Alexandra. (2006). *A soft touch: visual artists from refugee populations (UK) and representations of asylum in contemporary art*. (PhD thesis) Apud Kidd, Zahir and Khan. (2008). *Arts and refugees, history, impact and future*. Arts Council England, London The Baring Foundation, The Paul Hamlyn Foundation.
- Rousseau, Cécile ; Foxen, P. (2006). *Le mythe du réfugié menteur : un mensonge indispensable ?* Article in L & E cute volution Psychiatrique · July 2006. Acedido em : <https://www.researchgate.net/publication/247259261>. [20/06/2019].
- Safi, Mirna. (2014). *Une refondation manquée: les politiques d'immigration et d'intégration en France*. La vie des idées.fr. Acedido em: <http://www.laviedesidees.fr/Une-refondation-manquee.html>. [13/07/2019].
- Saint-Pierre, Diane ; Gattinger, Monica. (2003). *Les politiques culturelles du Québec et des provinces canadiennes : sources d'influence, approches divergentes et pratiques convergentes*. INRS Urbanisation Culture Société, Université d'Ottawa). Acedido em: https://www.gestiondesarts.com/media/wysiwyg/documents/Saint-Pierre_Gattinger.pdf. [10/06/2019].
- Sales, Rosemary ; Gregory, Jeanne. (1998). *Refugee women in London: the experience of somali women*. *Refuge*, 17, 1 1998, pp. 16-20.
- Santos, B. S.; Meneses, M. P. (orgs.). (2010). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez.
- Santos, B. S. (2010). *Um discurso sobre as ciências*. 7a ed. São Paulo: Cortez. Acedido em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v2n2/v2n2a07.pdf> [07/02/2018].
- Saukkonen, Pasi. (2013). *Multiculturalism and Cultural Policy in Northern Europe*. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift02* / 2013 (Vol. 16). Acedido em : https://www.idunn.no/nkt/2013/02/multiculturalism_and_cultural_policy_in_northern_europe. [01/08/2019].
- Savoie-Zajy, Lorraine. (2003). *L'entrevue semi-dirigée*. p. 296-316, In Gauthier, Benoît (orgs). *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données*. Sainte-Foy, Les Presses de l'Université du Québec.
- Schain, M. (2009). *The politics of immigration in France, Britain and the United States: A comparative study*. New York, NY: Palgrave. Acedido em :

<https://www.semanticscholar.org/paper/The-Politics-of-Immigration-in-France>

[09/03/2019].

Schnapper, Dominique. (2007). *Qu'est-ce que l'intégration?* Paris Gallimard, Éditions Folio.

Schnapper, Dominique. (2008). *Intégration nationale et intégration des migrants : un enjeu européen*. Fondation Robert Schuman , Paris. Acedido em : <https://www.robert-schuman.eu/fr/doc/questions-d-europe/qe-90-fr.pdf>. [11/04/2018].

Sekwoski, Pawel. (2015). *Les Polonais en France dans l'immédiat après-guerre (1944 – 1949)*. Université Paris Sorbonne. Acedido em : <https://www.researchgate.net/publication/333966150> . [07/06/2019].

Sewite, Solomon K. (2010). *The struggle for belonging: forming and reforming identities among 1.5 generation asylum seekers and refugees*. Refugee Studies Centre Oxford Department of International Development University of Oxford. Acedido em : <https://www.rsc.ox.ac.uk/files/files-1/wp70-struggle-for-belonging-2010-1.pdf>. [07/06/2019].

Simon, Patrick. (2012). *Les revirements de la politique d'immigration*. Cahiers français, vol., n° n°369. Acedido em : https://www.academia.edu/3737095/Les_revirements_de_la_politique_dimmigration_en_France. [14/05/2019].

Sommaire, Jean-Claude. (2006). *La crise du 'modèle français d'intégration. Une proposition d'outil*. Vie Sociale, Vol. 4, No. 4. Acedido em: <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2006-4-page-13> [22/05/2019].

Spencer-Oatey, Helen, & Peter, F. 2009. *Intercultural interaction : a multidisciplinary approach to intercultural communication*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. Acedido em: https://www.academia.edu/33428696/Helen_Spencer-Oatey_Peter_Franklin_Intercultura_Book4You_1 [21/02/2020].

Souza, Leandro. (2009). *A representação simbólica nas artes visuais*. III semana de pesquisa em artes, 10 a 13 de novembro de 2009, “art uerj” teoria e historiografia da arte. Acedido em: http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/leandro_souza_427_436.pdf. [12/02/2020].

Spire, Alexis. (2004). *Les réfugiés, une main-d'œuvre à part ? Conditions de séjour et d'emploi, France, 1945-1975*. Revue européenne des migrations internationales vol. 20 - n°2 | 2004. Acedido em : <http://journals.openedition.org/remi/963> [28/03/2020].

- Strauss, A. L. (1971). *Some aspects of recruitment into the visual arts*. In A. L. Strauss (orgs.), *Professions, work and careers* (pp. 99-105). San Francisco, CA : Sociology Press.
- Suzanne, Gilles. (2009). *Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme*. Revue européenne des migrations internationales vol. 25 - n°2 | 2009. Créations en migrations. Acedido em : <http://remi.revues.org/4945> DOI : 10.4000/remi.4945 ISSN : 1777-5418. [10/11/2018].
- Tarrius, Alain. (2002). *La mondialisation par le bas. Les nouveaux nomades de l'économie souterraine*. Paris, Balland, 168 p. (Voix et regards).
- Thiele, M & Marsden, S. (2002). *Participation and social change*. Paper presented at Cultural Sites, Cultural Theory, Cultural Policy: Second International Conference on Cultural Policy Research, Te Papa, Wellington, New Zealand, 25 January.
- Thiollet, Hélène. (orgs). (2016). *Migrants, migrations: 50 questions pour vous faire votre opinion*. Armand Colin, Paris.
- Trigano, Shmuel. (2005). *Les non-dits du débat français sur le communautarisme*. In Cahiers de recherche u CEVIPOF, pp.62-80 43 *Autour du Communautarisme*. Acedido em : http://www.cevipof.com/fichier/p_publication/427/publication_pdf_cahier.43.pdf. [10/08/2019].
- Tritah, Ahmed. (2016). *L'immigration coûte-elle-cher?* In Thiollet, Hélène (Coord). *Migrants, migrations: 50 questions pour vous faire votre opinion*, pp. 111-116. Armand Colin, Paris.
- UNHCR PDES. (2011). *A review of the role of artistic activities in refugee camps*. Policy Development and Evaluation Service. Acedido em : <https://www.unhcr.org/4def858a9.pdf>. [10/09/2018].
- Vahabi, N. (2008). *Sociologie d'une mémoire déchirée. Le cas des exilés iraniens*, Paris, L'Harmattan, 2008. Acedido em : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02059653/document>. [03/08/2019].
- Valluy, J. (2009). *Rejet des exilés. Le grand retournement du droit d'asile*. Paris, Éditions du Croquant, coll. « TERRA », 2009.
- Vertovec, S. & S. Wessendorf. (2010). *The multiculturalism backlash: european discourses, policies and practices*. Londres, Routledge, 2010.

- VicHealth. (2003). *Creative connections: promoting mental health and wellbeing through community arts participation*. VicHealth, Melbourne. Acedido em: <https://www.vichealth.vic.gov.au/media-and-resources/publications/creative-connections>. [12/10/2018].
- Vilas Boas, A. G. (2015). *A(r)tivismo: arte + política + ativismo - sistemas híbridos em ação*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. - São Paulo, 2015. Acedido em: [repositorio.unesp.br > bitstream](https://repositorio.unesp.br/bitstream). [10/01/2020].
- Vinatier, L. (2009). *Un modèle de parcours migratoire : le cas des réfugiés tchéchènes en Europe*. EurOrient, Paris, L’Harmattan, n° 29, 2009, pp. 67-90.
- Vlachou, Maria; Sousa, Hugo. (orgs). (2017). *A Inclusão de migrantes e refugiados: o papel das organizações culturais*. Acesso Cultura, Associação Cultural. ISBN: 978-989-20-7580-8. Acedido em: <https://accessocultura.org/publicacao-migrantes-refugiados-2/>. [15/05/2019].
- Ward, J. (2008). *White normativity: the cultural dimensions of whiteness in a racially diverse LGBT Organization*. Sociological Perspectives, vol. 51, n° 3, p. 563---586.
- Watanabe, Fernanda H., M. (2017). *Questões históricas acerca do refúgio e do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados como instrumento internacional de concretização de direitos diante dos desafios atuais*. Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA). Acedido em: <https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/2730/Artigo%20RIC%20set.2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [02/08/2019].
- Williams, D. (1997). *How the arts measure up: australian research into social impact*. Working Paper no. 8, Comedia, Stroud, UK. Acedido em : <https://arestlessart.files.wordpress.com/2016/11/1997-deidre-williams-how-the-arts-measure-up.pdf>. [02/10/2019].
- Wihtol de Wenden, Catherine. (2017). *Faut-il ouvrir les frontières ?* Presses de Sciences Po.
- Withol de Wenden, Catherine. (2013). *Les Nouvelles Migrations. Lieux, hommes, politiques*. Ellipses, Paris.
- Wihtol de Wenden, Catherine. (2011). *L’intégration en France à la lumière de deux rapports récents du Haut Conseil à l’intégration*. Hommes & Migrations. Acedido em: <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/559>. Acedido em [07/09/2019].

- Wihtol de Wenden, Catherine. (2010). *Accueil, l'état de la France*. *Projet*, vol. HS 01, n° 7, p. 49--55. Acedido em : <https://www.cairn.info/revue-projet-2010-7-page-49.htm>. [20/07/2019].
- Zakaryan, T. (2018). *Political participation of refugees: the case of congolese and south sudanese refugees in Uganda* (Stockholm: International IDEA, 2018). Acedido em : <https://www.idea.int/publications/catalogue/political-participation-refugees-bridging-gaps>. [15/08/2019].
- Zetter, R. (1998). *Refugees and Refugee Studies. A label and an agenda*. *Journal of Refugee Studies* 1, no. 1 (1998): 1–6. Acedido em : <https://academic.oup.com/jrs/article-abstract/1/1/1/1586032?redirectedFrom=fulltext>. [06/11/2019].
- Zetter, R. (1991). *Labelling refugees: forming and transforming a bureaucratic identity*. *Journal of Refugee Studies* 4(1):39-62. Acedido em : <https://www.researchgate.net/publication/31258425> [10/10/2019].
- Zharinova-Sanderson, O. (2004). *Promoting integration and socio-cultural change: community music therapy with traumatized refugees in Berlin*. Acedido em : <http://www.musicandresilience.net/resources/zharinova-sanderson-o/community-music-therapy-traumatized-refugees-berlin> [06/06/2018].

UNIVERSIDADE ABERTA



O papel das criações artísticas na integração de refugiados em Paris
- o caso dos artistas refugiados do “*Atelier des artistes en exil*”.

Nilton Mascarenhas

Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais

2020

ANEXO I – Modelo de Declaração de consentimento para entrevistas utilizado**Déclaration de consentement pour la recherche scientifique**

Titre de l'étude – « Le rôle des créations artistiques dans l'intégration des réfugiés à Paris - le cas des artistes réfugiés de l'Atelier des artistes en exil ».

Étudiant-Tavares Mascarenhas, Nilton Suriano, **contact:** niltonmasca@gmail.com, Tel-0618952156

Professeurs directeurs - Professeur Lúcio Sousa, **contact:** Lucio.Sousa@uab.pt, et professeur Ricardo Campos, **contact:** rmocampos@yahoo.com.br .

Objectifs - L'objectif de la recherche est: à travers l'étude de la manière dont les artistes expriment dans leurs œuvres l'expérience de l'exil et l'étude de leur parcours et de leurs interactions, comprendre à travers une approche exploratoire, dans quelle mesure se manifestent ou non des possibilités d'intégration dans la société française, à travers les arts pratiqués autour de *l'atelier des artistes en exil*. Nous chercherons aussi à obtenir la compréhension des rapports entre les pratiques artistiques des réfugiés et les relations interculturelles. De manière complémentaire, nous procéderons à une approche théorique du modèle français d'intégration des migrants, afin de croiser les résultats avec les données recueillies sur le terrain.

Procédure - Entretien approfondi sur l'expérience des artistes et du personnel de *l'atelier des artistes en exil* ; observation participante ; étude théorique.

Confidentialité - Toutes les informations que vous allez fournir seront strictement confidentielles et votre nom n'apparaîtra pas dans l'étude à moins que vous ne le souhaitiez.

Caractère volontaire de la participation à la recherche et note sur la compensation - Votre participation est volontaire, vous pouvez refuser ou cesser cette participation à tout moment. Bien que je ne puisse fournir aucune compensation financière ou matérielle pour votre participation, une compréhension du rôle des pratiques artistiques dans l'intégration des réfugiés / exilés, peut permettre d'améliorer les politiques publiques d'intégration des migrants en France.

Accès aux informations concernant la recherche - Vous aurez l'occasion de poser toutes vos questions sur cette étude par courrier électronique ou par téléphone, les coordonnées figurant en haut de ce document. Toutes les questions sont confidentielles.

Déclaration du consentement du participant:

Si vous acceptez de participer à notre étude, nous vous remercions de votre signature.

J'ai lu les informations fournies ci-dessus. J'accepte volontairement de participer à cette étude. Une fois signé, je comprends que je peux accéder aux informations relatives à l'étude.

Date/...../.....

Signature

Signature

UNIVERSIDADE ABERTA



O papel das criações artísticas na integração de refugiados em Paris
- o caso dos artistas refugiados do “*Atelier des artistes en exil*”.

Nilton Mascarenhas

Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais

2020