

DAR A VER A DIÁSPORA¹

FILOMENA SILVANO

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Os estudos de lugar foram, até há relativamente pouco tempo, uma espécie de emblema da antropologia. Correspondiam-lhe os *lugares antropológicos*, de que fala Augé (1992). Estes resultaram de uma concepção de espaço que privilegiou o estudo das relações estabelecidas no interior das fronteiras de espaços delimitados (por isso, eram relacionais, identitários e históricos), o que, conseqüentemente, levou à subvalorização do sistema de relações que esses mesmos lugares estabeleciam com o exterior. Hoje, qualquer lugar se encontra em relação directa ou mediatizada com o exterior e, por isso, a sociedade contemporânea não se adapta a análises desse tipo. Se é verdade que alguns fenómenos têm uma expressão local, podendo por isso ser estudados de um ponto de vista que privilegia os limites internos do lugar, também é verdade que muitos outros exigem o estudo das múltiplas relações que o lugar estabelece com o exterior; estamos frente a uma sociedade complexa que solicita novas formas de abordagem.

Pôr em causa a noção de *lugar* (ou de *estudo de lugar*) significa interrogarmo-nos sobre a sua construção. O *lugar*, como refere Appadurai (1988), foi *uma prisão metonímica para encarcerar nativos*. Cada nativo teve o seu próprio lugar, cada lugar correspeu a uma descrição etnográfica e a cada descrição correspeu uma análise antropológica. Cada um desses lugares teve um *autor*: o antropólogo e o seu texto inquestionável.

A ideia de *Multilocalidade* tem sido apresentada por vários autores como uma alternativa à figura do *lugar*. Num texto de 1992, Margaret Rodman sistematizou, em quatro pontos que passo a resumir, os sentidos que geralmente lhe são atribuídos: 1. Descentralização do ponto de vista. O lugar de onde parte a observação não deve ser

apenas o lugar do antropólogo, ou seja, o Ocidente, mas também os lugares dos outros. Esta perspectiva crítica associa a questão do lugar à questão da voz. Saber quem é que fala é também saber de onde, a partir de que lugar, é que se fala. 2. Estudo das interações que se estabelecem entre múltiplos lugares. A noção de "rede" ou a de "sistemas de lugares" surge nesta proposta. 3. Relação reflexiva com os lugares, resultante das múltiplas formas de afastamento do lugar de origem, produzidas pela mobilidade. 4. Polissemia do espaço, resultante dos sentidos que os diferentes indivíduos lhe atribuem (Rodman 1992, 646 e 647).

A ideia de *multilocalidade* acaba por pôr em evidência uma outra figura, a da *fronteira*, tida não como uma linha que separa espaços estáveis, mas como um espaço intermédio, derrapante, poroso (aeroportos, meios de transporte, campos de refugiados, bairros de emigrantes, são alguns exemplos possíveis). Como sabemos, uma parte significativa da vida contemporânea desenrola-se nesses lugares, que os antropólogos reconhecem, mas que têm dificuldade em abordar. A construção da noção de *ethnoscape*, de Appadurai, é, no meu entender, uma das tentativas mais interessantes de construir uma resposta para os desafios atrás enunciados. Com ela o autor pretende não só dar conta dos dilemas pósmodernos, relativos ao posicionamento do observador e às representações daí decorrentes, mas sobretudo dar conta das questões relacionadas com as transformações sociais e territoriais do mundo contemporâneo e das implicações das mesmas nos processos de reprodução das identidades de grupo. Apelando para uma panóplia de sentidos que podemos organizar em torno de palavras como fuga, evasão, escapada, Appadurai propõe-se observar fenómenos que se desenvolvem em espaços de fronteira (no sentido atrás referido).

There is an urgent need to focus on the cultural dynamics of what is now called deterritorialization (Appadurai 1997/49)

As groups migrate, regroup in new locations, reconstruct their histories, and reconfigure their ethnic projects, the ethno in ethnography takes on a slippery, nonlocalized quality, to which the descriptive practices of anthropology will have to respond (Supra, 48).

A proposta metodológica de Appadurai, que, segundo ele, deverá dar forma a uma etnografia cosmopolita, tem por base os denominados "estudos culturais", mais particularmente o estudo da relação entre a *expressão* e o *mundo*. Baseia-se no pressuposto segundo o qual a *imaginação* adquiriu um novo e singular poder na vida social.

There is an urgent need to focus on the cultural dynamics of what is now called deterritorialization (Appadurai 1997/49)

As groups migrate, regroup in new locations, reconstruct their histories, and reconfigure their ethnic projects, the ethno in ethnography takes on a slippery, nonlocalized quality, to which the descriptive practices of anthropology will have to respond (Supra, 48).

Mas, como afirma Geertz, (...) ninguém vive no mundo em geral (Geertz 1996, 262). Vivemos todos em lugares, mais ou menos imaginados, mas espacialmente localizáveis, e a nossa relação com os lugares é um elemento fundamental para a construção das nossas identidades, tanto individuais como colectivas. Torna-se por isso imperioso ensaiar formas de estudar os novos mecanismos de construção do lugar.

Pretendi colocar aqui algumas questões que, no meu entender, interpelam a antropologia na sua globalidade e, mais particularmente, o sub-campo que se convencionou chamar *antropologia do espaço*. Essas mesmas questões estiveram, de uma forma ou de outra, na base do meu trabalho de investigação, que concebo como uma tentativa de ir encontrando soluções metodológicas e conceptuais operantes para a abordagem do espaço e da cultura contemporâneos. Numa primeira fase trabalhei, no quadro de um projecto de investigação transdisciplinar², em torno do objecto *representações do espaço*. O produto final dessa investigação surgiu sempre nas formas clássicas de relatórios científicos, textos e livros (Pellegrino 1986 e Silvano 1988, 1994, 1997). A vontade de encontrar outras formas de expressão, que não a escrita, surgiu da insatisfação relativa às possibilidades desta. Por isso mantive os objectos e os interesses teóricos iniciais, mas comecei a trabalhar, mais uma vez no quadro de um equipa transdisciplinar, num novo tipo de abordagem, a do cinema documental³. É a essa experiência de trabalho que, a partir daqui, me referirei.

Filmar uma cultura desterritorializada

Passo agora a referir-me ao trabalho de concepção e montagem que deu origem ao documentário *Esta é a minha casa*. Na base do projecto inicial esteve a questão da *desterritorialização* dos processos culturais contemporâneos, uma questão que reunia o interesse dos elementos da equipa, a saber, de Amândio Coroado, responsável pela ideia inicial, de João Pedro Rodrigues, o realizador, e de mim própria, a consultora científica. No meu caso, como já referi, interessava-me continuar a trabalhar as temáticas relativas à relação entre a mobilidade espacial e a construção das identidades, individuais e colectivas, mas queria fazê-lo, não a partir das formas de escrita mais tradicionais, mas a partir de outras formas de construção da narrativa. Como construir discursos reflexivos que tenham por

objecto processos que se desenrolam sob a forma da simultaneidade (problematização do espaço) e da não linearidade (problematização do tempo)? Tinha estas questões presentes, quando aceitei o projecto de colaborar na realização de um filme sobre os espaços de vida de uma família de emigrantes, e tinha também a convicção de que o cinema, e as possibilidades de construção da narrativa que decorrem do trabalho de montagem, é um lugar privilegiado para encontrar formas de responder às questões que a cultura contemporânea coloca à escrita etnográfica.

If ethnographic description can no longer be circumscribed by the situated locale or community, the place where cultural process manifests itself and can be captured in the ethnographic present, what then? How to render a description of cultural process that occurs in transcultural space, in parallel, separate, but simultaneous words? This recalls a defining problem of literary modernism concerning representation in a linear form of simultaneity (Marcus 1995:38).

A questão essencial era encontrar formas de filmar, e depois de mostrar, vidas deslocalizadas. De algum modo, tratou-se de um processo de trabalho progressivo, em que as respostas foram sendo encontradas sem serem necessariamente sujeitas a uma reflexão objectivante. Só depois de o filme se encontrar terminado, me foi possível iniciar, em diálogo com o realizador, essa tentativa de entender, desmontando-a, a narrativa final.

Viagens, santuários e simultaneidades

As filmagens decorreram durante o Verão de 1997 e, no essencial, diria que filmámos o dia a dia da família de José Oliveira do Fundo. Uma família de emigrantes portugueses em trânsito entre as suas várias casas: a casa pequena, de porteira, no centro de Paris, a moradia grande e com jardim, na periferia de Paris, as casas dos sogros, uma de emigrantes, outra não, em Trás-os-Montes. Filmar pessoas em trânsito foi a maneira que encontrámos para mostrar como é que uma família, de origem portuguesa mas em constante percurso entre duas aldeias de Trás-os-Montes e a cidade de Paris, constrói o seu próprio universo cultural e, conseqüentemente, a sua identidade.

A casa que filmámos não é afinal uma casa, seguindo Appadurai, diria que se trata de uma figura derrapante, imaginada (e também realizada) que conjuga os vários lugares habitados pela família Fundo. Também Avtar Brah (1998), numa obra que desconstrói a noção de diáspora, nos coloca face à mesma complexidade espacial.

The concept of diaspora places the discourse of "home" and "dispersion" in creative tension, inscribing a homing desire while simultaneously critiquing discourses of fixed origins.(193)

As imagens de viagem são o elemento de ligação mais óbvio e transformam-se facilmente numa forma expressiva capaz de falar do carácter fluido das fronteiras. A primeira opção de montagem teve a ver com a utilização dos planos da viagem entre Paris e Trás-os-Montes como sequências de ligação. O filme salta constantemente de Paris para Trás-os-Montes e de Trás-os-Montes para Paris, de uma forma absolutamente não linear. Por isso, pode parecer confuso. Há planos em que não sabemos exactamente onde estamos, nem de quem é aquela casa, nem quem lá vive. Tal como a vida da família Fundo, que nos pareceu passada entre várias casas, sempre em mudança. Mas a ligar estas situações está, para lá da viagem, a religiosidade. Penso que, aqui, João Pedro Rodrigues conseguiu um dos elementos de organização da narrativa mais interessantes do filme e, ao mesmo tempo, um dos elementos que mais dizem da singularidade daquelas pessoas. Viajam, mas há sempre memórias, materializadas nas figuras dos santos e na repetitividade das práticas rituais, a ligar os espaços que habitam. Durante a montagem, a presença do religioso foi-se tornando num dos elementos fortes do filme: inicia-se com um plano filmado na missa da paróquia de St. Joseph, em Paris, antes da partida, e as práticas rituais vão-se repetindo, ao longo de todo o filme, tal como os planos da viagem. Vemos as paragens nos santuários, a romaria de S. Bartolomeu, a apresentação da nova capela e a comunhão de Léa (a filha do casal).

A família Fundo participa, de diversas formas, numa lógica social que se socorre das práticas religiosas para pôr em prática estratégias de aliança e de afirmação no interior da comunidade de origem. Por exemplo, José investe, de forma produtiva e inovadora, na vida ritual da aldeia de Jacinta. Concebeu, e levou a cabo, o projecto de construir uma capela para uma pequena imagem que, até aí, "habitava" um pequeno nicho, e iniciou uma festa, organizada por dois mordomos, um rapaz e uma rapariga, ambos solteiros. *Uma festa para os jovens, porque os mais velhos já tinham a deles.* Com esta iniciativa, preparada a partir das teias de relações sociais francesas, José conseguiu acumular um considerável capital social e simbólico, reconhecido tanto na aldeia da mulher como na comunidade de emigrantes franceses. Este processo, de revalorização do local num contexto de deslocalização, integra-se nas preocupações formuladas por Appadurai:

The terms of the negotiation between imagined lives and deterritorialized worlds are complex, and they surely cannot be captured by the localizing strategies of traditional ethnography alone. What a new style of ethnography can do is to capture the impact of deterritorialization on the imaginative resources of lived, local experiences.(Appadurai 1997:52)

Como disse no início, partimos para este projecto com vontade de dar a ver uma cultura desterritorializada ou, dito de outro modo, uma cultura de fronteira. Filmámos uma família de emigrantes e pareceu-nos que as pessoas vivem e constroem a instabilidade que essa mesma figura concede ao mundo. Até à chegada a Portugal, a outra forma da fronteira, a da linha de separação entre espaços estáveis, não nos tinha parecido pertinente para as suas vidas. Mas nesse momento tudo mudou. No filme vemos que, a dada altura durante a viagem, José e Jacinta começam a dar sinais de vivacidade, descontração e alegria. Percebemos que nos estamos a aproximar da fronteira portuguesa e vamos acompanhando um crescendo de emoção que termina numa gritaria (no momento da passagem da fronteira de Quintanilha), imediatamente seguida de hesitação, perplexidade e mesmo frustração. Tudo isso, porque já não é possível saber o lugar exacto onde começa Portugal. É o único momento do filme onde se manifestam as contradições resultantes de um mundo que mudou mais rapidamente do que as formas de o pensar.

A Câmara testemunha

A nossa câmara testemunhou o dia a dia da vida da família Fundo num contexto de envolvimento que englobou a vontade partilhada de fazer um filme. Esse método de trabalho coloca algumas questões, todas relacionadas com o facto de estarmos a lidar com processos de comunicação intersubjectiva (Crawford 1995). O facto de a vida quotidiana de uma pessoa ser registada por uma câmara manipulada por uma outra pessoa coloca a primeira, inevitavelmente, numa situação de auto-reflexão. Primeiro, porque a aceitação de fazer um filme passa por uma reflexão prévia que implica a definição das suas próprias motivações. Neste caso, porquê fazer um filme sobre o "ser emigrante". Ao ser contactado, José referiu-o explicitamente. Sem nos interrogar, no sentido de apurar as nossas motivações, aceitou ser filmado e explicou porquê: *é importante para os mais novos saberem como foi a vida dos pais*. Para ele, fazer o filme significou fixar, conscientemente, uma memória. Esse facto implicou uma interpretação da sua própria condição de emigrante, dito de outro modo, implicou a construção de uma narrativa identitária. De uma narrativa que ele quis ver fixada e que, por isso, aceitou representar. Nesse sentido, a sua voz foi sempre uma voz "pública" e, de certa forma, distante. Ele trabalhou, conviveu e falou face a uma câmara que estava ali para registar aquilo que ele quer que seja a imagem pública de si próprio e da sua família. Uma imagem de trabalho, êxito e entendimento familiar. A vida decorreu como todos os dias, mas a presença da câmara, assim como a presença de três pessoas estranhas ao quotidiano, não foi nunca esquecida⁴. O filme acabou mesmo por o obrigar a fazer, em interacção com a equipa de filmagem, um trabalho

acrescido de construção da narrativa sobre si próprio. Por exemplo, quando fizemos a viagem de Paris para Lisboa, parando apenas três vezes e pondo toda a família em perigo de vida, dissémos: *porque é que não param? Isto assim é perigoso*. José teve dificuldade em justificar racionalmente um comportamento que se revelava claramente imprudente, e acabou por responder utilizando um cliché: *porque é assim a vida do emigrante. É uma vida de sacrifício*. Como a resposta era pouco convincente, ainda acrescentou: *Até os árabes fazem assim. Vão até Marrocos sem dormir*.

Filmar pessoas

O exemplo anterior serve para colocar mais duas questões. A primeira tem a ver com o facto de as vozes das pessoas filmadas serem dissonantes e, por vezes, mesmo conflituais, e a segunda com o facto da presença da câmara ser manipulada pelas pessoas que estão a ser filmadas (no sentido em que é utilizada para os seus próprios interesses, num contexto de negociação). Voltemos então à viagem. Enquanto José e a mãe faziam questão de a fazer sem parar, aproveitando a ocasião para assinalar a dificuldade da performance e, conseqüentemente, as qualidades viris do condutor, Jacinta mostrava-se contrariada e tentava argumentar, procurando o nosso apoio — era evidente que não estávamos muito satisfeitos por estarmos a pôr a nossa própria vida em risco — com o facto de ser perigoso e desnecessário viajar daquela maneira. Este pequeno exemplo revela o conflito interno do casal, a desigualdade de poder entre o homem e a mulher e o facto de os dois terem duas vozes frequentemente não-coincidentes.

The value of the subjective voice, in anthropology and in the documentary film, is that it can give access to the crossing of different frames of reference in society — to what otherwise is contradictory, ambiguous, and paradoxical (MacDougall, 1995:221).

Como já referi, a voz de José é uma voz “pública”, que pretende produzir e fixar uma imagem de família. Ao contrário, a voz de Jacinta é uma voz “privada” e destituída desse poder de construção e fixação da “verdade”. Por isso, ao contrário de José, ela exprimiu discordâncias e referiu conflitos.

Testimony is what gives us the subjective voice of the historical person, yet we are implicated in the destiny of others through narrative; and the mythic attributes of social actores are heightened through the distancing created by exposition (Supra:250).

A situação criada pela viagem é exemplar. Sozinha num carro com o marido e a sogra, Jacinta não teria qualquer possibilidade de se fazer ouvir. Mesmo na minha presença, a sogra bloqueou qualquer hipótese de manter uma argumentação sensata, vangloriando-se de já ter feito a viagem Paris/Trás-os-Montes sem comer nem dormir. Ao longo do trabalho de campo, tornou-se claro que a família de José forma um sólido bloco, de difícil manipulação, e, neste contexto, a nossa presença acabou por se traduzir, para Jacinta, num momento único de se fazer ouvir, não hesitando por isso em deixar a câmara registar as suas queixas, relativas às opções de vida da família. Estão filmadas duas longas sequências que correspondem ao que acabei de referir. Na primeira, filmada na casa de Paris, ela confessa-se infeliz naquela casa e revela o seu desejo de ir viver para a “casa de campo”, ou então para um novo apartamento, a comprar em Paris. Na segunda, filmada na casa de Trás-os-Montes dos sogros, no quarto do casal sentada na cama, ao lado de um enorme caixote de papel, ela mostra o seu conteúdo — as prendas de casamento — e diz que o marido não as deixa tirar dali, nem para as levar para Paris, nem para casa da mãe dela. O conflito revela que, face à situação criada pela emigração, o homem e a mulher constroem de forma diferente as suas identidades e que esse facto se insere num processo de negociação de poder. O poder do homem mantém-se e reforça-se através das ligações (mantidas no interior de uma configuração estritamente tradicional que reifica o seu poder) à sua família, à família da mulher e, por extensão, às comunidades rurais de origem de ambos, enquanto as possibilidades de adquirir mais liberdade passam, para a mulher, pelo afastamento destas e pela integração na sociedade urbana parisiense⁵. Em termos espaciais, essa negociação passa pela vontade de Jacinta comprar um apartamento grande em Paris, onde possa ter um quarto para cada filho, pôr todos os seus objectos e viver de acordo com um estilo de vida urbano, e pela vontade de José continuar a viver no apartamento de porteira e a ir passar os fins de semana na “casa de campo”, junto dos pais. Face a uma situação deste tipo, é óbvio que os seus discursos têm de ser diferentes. O homem relata uma história de vida de êxito e tranquilidade, nunca referindo qualquer conflito interno à família. É ele o detentor do poder, e por isso produz um discurso não conflitual. A mulher, pelo contrário, utiliza a possibilidade de testemunhar para tentar obter, num quadro de conflito, algum poder negocial.

The word diaspora often invokes the imagery of traumas of separation and dislocation, and this is certainly a very important aspect of the migratory experience. But diasporas are also potentially the sites of hope and new beginnings. They are contested cultural and political terrains where individual and collective memories collide, reassemble and reconfigure. (Brah 1998:193)

Bibliografia citada

- Augé, M. 1992, *Non-Lieux*, Paris, Seuil.
- Appadurai, A., 1988, "Putting Hierarchy in Its Place" in *Cultural Anthropology* 3:36-49.
- Appadurai, A., 1997, *Modernity at large — Cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Brah, A. 1998, *Cartographies of diaspora, contesting identities*, London and New York, Routledge.
- Crawford, Peter I., 1995, "Film as discourse: the invention of anthropological realities in *Film as ethnography*", Manchester University Press, Manchester.
- Geertz, C., 1997 "Afterword", in *Senses of place*, Santa Fe, School of American Research Press.
- MacDougall, D., 1995, "The subjective voice in ethnographic film", in *Fields of vision*, University of California Press, Berkeley.
- Marcus, E. George, 1995, "the modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage", in *Fields of vision*, University of California Press, Berkeley.
- Rodman, M. 1992, "Empowering Place: Multilocality and Multivocality", in *American Anthropologist* 94(3):640-56.

Notas

¹ Esta comunicação retoma extractos do texto: Silvano, Filomena, 1997, "Vidas em trânsito", in *Trabalho de campo*, Ethnologia n.º 6-8, Lisboa, Cosmos.

² Refiro-me ao projecto PNUD/POR/81/003/A/01/13 "Spatial Development" que teve, como directores nacional e internacional, respectivamente, o Professor Doutor Augusto Guilherme Mesquitela Lima e o Professor Doutor Pierre Pellegrino.

³ Refiro-me ao meu trabalho de consultora científica e de assistente de realização nos documentários de João Pedro Rodrigues *Esta é a minha casa* e *Viagem à EXPO*.

⁴ Cabe aqui um comentário sobre a forma de integrar a presença da câmara. Ao contrário do que se poderia esperar, raramente os nossos "actores" olharam para a câmara. No entanto, a consciência da sua presença levou, logo no início, José a dizer: *veja lá, se for preciso repetir alguma coisa diga*. Os outros membros da família, nomeadamente os pais do casal, viram-nos entrar pelas suas casas dentro, sem fazer um único comentário. A mãe de Jacinta limitou-se a dizer ao João Pedro: *é uma casa pobre, mas filme o que quiser*.

⁵ Lembro aqui que Jacinta é a porteira do prédio onde moram. Com um horário de trabalho que a obriga a estar em casa a maior parte do dia, estabelece relações com todos os vizinhos, facto que, dada a proximidade com as suas vidas privadas, lhe permite conhecer e comparar diferentes estilos de vida urbana.