



EMIGRAÇÃO,

IDENTIDADE E REGRESSO(S). A VISÃO CINEMATOGRAFICA DOS PERCURSOS E DOS TERRITÓRIOS

de
Fátima Velez de Castro

O estudo de aspectos do panorama cinematográfico, do ponto de vista da Geografia, deriva de uma necessidade pedagógica universitária de analisar problemáticas de trabalho relacionadas com circunstâncias particulares dos conteúdos programáticos. O filme apresenta-se desta forma como um instrumento de grande interesse, uma vez que reflecte realidades ficcionadas e ficções reais a partir do ponto de vista do criador, contudo passíveis de confronto com diferentes pontos de vista. Mas não é só no campo escolar universitário que a prática cinematográfica se destaca. Também na investigação científica o filme apresenta pistas de investigação espácio-temporais, associadas a diferenciados contextos sociais, culturais e económicos. O tema do artigo em causa está interligado com essa mesma necessidade de trabalho em contexto pedagógico e científico, nomeadamente no tema da (re)construção da identidade dos migrantes, focando-se à dinâmica (e)migratória da permanência e do regresso, assim como das vivências multiterritoriais.

Nesse âmbito terá interesse a leitura de vários autores:

- FERNANDES, João Luís Jesus (2008); "Artes visuais, representações e marketing territorial", in *Biblos*, vol. VI (2ª série); Revista da Faculdade de Letras; Universidade de Coimbra.

- HAESBAERT, Rogério (2004) – *O mito da desterritorialização*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro

- SILVA, Ana Francisca Azevedo (2006) – *Geografia e Cinema. Representações culturais do espaço. Lugar e paisagem na cinematografia portuguesa*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho (policopiado).

- TUAN, YI-FU (1996) – "Space and place: humanistic perspective". In: Agnew, John; Livingstone, David N.; Rogers, Alisdair, *Human Geography, an essential anthology*. Blackwell Publishers, Reino Unido.

Em termos futuros, a perspectiva da análise territorial, tendo

como base o cinema, parece tender para uma análise bivariada dos fenómenos, isto é, por um lado a efectivação da perspectiva crítica sobre o significado da projecção fílmica, mas por outro o entendimento do cinema como influência da construção de territórios a jusante do próprio fenómeno cinematográfico. No caso concreto das migrações, como o cinema ajuda a construir territórios reais/imaginados, nomeadamente os locais de destino migratório, e de que forma essa construção influenciará aspectos como a construção de identidade(s) e a integração. Este artigo ainda foi escrito na perspectiva da análise fílmica, pelo que no futuro se espera poder desenvolver o âmbito de investigação da temática, alargando a escala de análise.

EMIGRAÇÃO, IDENTIDADE E REGRESSO(S). A VISÃO CINEMATOGRAFICA DOS PERCURSOS E DOS TERRITÓRIOS

Abstract

Emigration is a phenomenon that has scarred several generations of Portuguese throughout time, as well as the origin territories, being a base for understanding the geo-social course(s) of communities at a local/regional scale. From all migratory cycles, the second, which took place in the second half of the 20th century, corresponding to the exit of population to other European countries, is still, due to its meaning and dimension, the one which remains intact in collective memory. It is estimated that during the 1960s/1970s, about one million Portuguese have emigrated for reasons related to meager life conditions of households (low salaries, poverty) but also due to the political repression of the political regime, as well as the scourge of colonial war, a certain rite of passage in the life of young Portuguese, which motivated many to leave the country. Portuguese cinema has produced several films about these questions, which may be understood, in a restricted perspective, with a strong educational and repressive sense in Geography, especially in what the problematic of emigration, identity and territory is concerned, associated to the dilemma of return, result of deterritorialization of individuals confronted with the process of international migration. In this sense, the films “Aquele querido mês de Agosto” by Miguel Gomes (2008), “Mortinho por chegar a casa” by Carlos Silva and George Sluizer (1996) and “Ganhar a vida” by João Canijo (2001) will be discussed, in an integrated approach, presenting particular points of view of relevance to the understanding of the analyzed migratory issue.

Keywords: Emigration, Identity, Territory, Portugal, Cinema



1. Introdução: a escolha do tema, a escolha dos filmes

As migrações no geral e a emigração em particular são temas que, para o ideário colectivo e individual, se constituem como uma base de entendimento do(s) percurso(s) geo-social(is) das comunidades de pertença.

Numa perspectiva mais actual, e visto que o séc.XX foi um período cuja emigração marcou indelevelmente a sociedade e o território português, achou-se que teria todo o interesse discutir este tema num contexto conjuntural onde a saída de população portuguesa para o estrangeiro se mantém.

Optou-se assim pela análise de três filmes portugueses onde está patente o tema da emigração e do retorno, mas também a questão da identidade, fruto da desterritorialização e da reterritorialização dos indivíduos aquando de um processo de migração internacional. O primeiro é “Aquele querido mês de Agosto” (2008), realizado por Miguel Gomes, que apresenta uma perspectiva do mês de regresso dos emigrantes à sua terra-natal, focando em especial a dinâmica das áreas rurais. O realizador abdica da visão urbana de um país e retrata, em jeito de documentário, um espaço rural de baixas densidades. Trata-se de um tempo e de um espaço único, mas aplicável a praticamente todo o interior do país, em que se dá a conhecer a relação entre o mundo rural e os emigrantes, explorando-se a vertente das memórias, das vivências e das transformações territoriais ocorridas não só pelo êxodo dos autóctones, mas sobretudo pela antagónica mas complementar relação de ausência-presença dos emigrantes num território repulsivo e ao mesmo tempo desejado. O segundo filme “Mortinho por chegar a casa” (1996) é uma comédia realizada por Carlos Silva e George Sluizer, onde se aborda história de um homem português, há muitos anos emigrado nos Países Baixos, que morre depois de um obtuso acidente. Os poucos amigos que fez no país de acolhimento choram a sua morte e proporcionam ao ente querido uma digníssima última morada, esperando que a sua alma descansa em paz. Para uma história que poderia acabar, trágica e serena, num ponto lógico para os espectadores, o que vem a seguir é perturbante: o homem não consegue gozar do descanso eterno porque não está enterrado na sua terra natal. Esta comédia leva-nos a fazer muitas perguntas: O que é ser português? Só se é português em Portugal? O que é a “identidade portuguesa”? Qual o papel do território e da geografia na definição da forma de estar e sentir portuguesa? A partir deste exemplo, que explora a dinâmica migratória entre o local de origem e de destino, poderemos extrapolar todas as questões para qualquer outra nacionalidade. Manuel Espírito-Santo, o emigrante, o navegador, o admirador incondicional de Vasco da Gama, dá-nos uma visão sobre a problemática da identidade em contexto de emigração. O terceiro filme “Ganhar a Vida” (2001), de João Canijo, é um drama, um relato ficcional complementar ao filme anterior. Porém esta película introduz um elemento-chave para o entendimento da percepção dos portugueses sobre a própria identidade enquanto grupo, no local de destino migratório, a partir da análise das relações entre pares e do próprio sentido de

comunidade, não tanto em termos de componente cultural, mas antes mais próximo da componente humana associada à solidariedade e espírito de entreajuda.

O mote desta reflexão centra-se na problemática da emigração-identidade-regresso(s) associada ao denominador comum “território”, tendo em conta três perspectivas:

1) *A do local de origem/regresso*, onde são focalizadas as transformações territoriais perpetradas pela dinâmica das migrações internacionais e pelos que inclusive permanecem *in loco*. Num plano paralelo, analisa-se o retorno temporário e cíclico representado pelo regresso dos (e)migrantes no mês de férias de Verão (Agosto), que propicia uma transformação sumária e cíclica do território. Consequentemente coloca-se a questão de como se processou a evolução da dinâmica identitária social/comunitária/individual e como essas mesmas alterações se reflectiram no território;

2a) *A do local de destino migratório, onde se permanece involuntariamente*, desejando-se o retorno ao local de origem. Neste ponto observa-se a identificação do indivíduo com o território de partida numa lógica de *jus soli*, onde mesmo a consolidação do quotidiano num país estrangeiro, tanto em termos legais (documentação) como laborais e sociais (estabelecimento de negócio, relações de amizade com autóctones do país de acolhimento), parecem à primeira vista não ser suficientes para que o migrante reformule a sua identidade. Neste caso o território, na sua vertente geográfica, adquire um carácter determinista; 2b) *A do local de destino migratório, onde se permanece voluntariamente* e onde há uma luta para permanecer. A geografia do lugar, enquanto elemento identitário, continua a ser determinante, mas numa lógica distinta. Questiona-se se a inclusão no território de destino é um direito dos emigrantes, qual o papel da comunidade conterrânea nesse processo, e como é que isso afecta a construção da identidade das segundas gerações, que vivem no limbo dos territórios de origem e de destino migratório dos pais.

2. Cinema, geografia e emigração

Como instrumento de análise e de reflexão, o filme assegura-se como um elemento privilegiado para a Geografia. Segundo Azevedo (2006: 59-61), nas décadas de 50 e 60 do séc.XX, o uso de filmes de documentário era prática comum entre geógrafos, sendo o cinema entendido como uma “janela para a realidade”. Mais tarde, na década de 80, a investigação geográfica em cinema começa a constituir-se como um campo de estudos, tendo em conta uma perspectiva crítica do uso dos filmes na sua relação com a realidade dos indivíduos e dos lugares. A preocupação sobre o filme enquanto instrumento de análise geográfica começou a centra-se na

abordagem ficcionada assim como no ponto de vista do realizador (a que fins serve?), podendo gerar representações enviesadas da realidade. Esta visão prudente que surge na comunidade científica é contraposta pela autora que chama a atenção para o facto de mesmo assim, com todos os condicionalismos apresentados, o filme poder produzir ou desafiar representações colectivas estereotipadas sobre os lugares, uma vez que cada obra cinematográfica enfatiza um determinado olhar sobre o espaço.

Deve-se entender cada obra com um carácter único, singular, traduzindo uma interpretação válida do território, embora possa transmitir uma óptica estilizada por uma determinada ideologia. O papel do geógrafo será então o de desconstruir essa visão, (des)parcializá-la, enquadrando-a num determinado contexto espaço-temporal. Quantas mais visões tiver desta natureza, mais rica será a interpretação do território.

Além disso, a ficção por si só também é uma forma de reproduzir e interpretar o território, assim como as próprias opções do realizador em qualquer um dos momentos do filme. O cinema não se pode constituir como um instrumento condicionado, mas antes com um instrumento privilegiado de interpretação territorial, onde o geógrafo tem oportunidade de confrontar a “sua” realidade (enquanto cientista) com “aquela” realidade (cinema - ficção ou documentário) e com “outras” realidades (organismos públicos, comunidades locais, público em geral). Até porque esta autora (Ob.Cit. 2006: 64) cita Nicholson (1991) que chama a atenção para o facto da própria percepção geográfica dos lugares, assim como a relação estabelecida com “o [nosso] lugar”, ser em grande medida condicionada pelos filmes e pela comunicação social. Há a considerar que o cinema, ao explorar a relação entre o território e os indivíduos, usa o poder da ficção como metáfora para uma geografia que só é real entre o início e o final do filme, mas que inevitavelmente existe para além da própria projecção (Velez de Castro, 2007/2008: 119).

Assim sendo, “negar” o filme enquanto instrumento será “negar” também um elemento fundamental que condiciona a construção dos lugares no imaginário colectivo. Neste contexto Madeira (1999: 25) também assume que o filme modifica por natureza a realidade histórica que apresenta, seja por razões ideológicas implícitas, seja pelas representações daqueles que realizam a obra. Mas esta “falsificação” é ao mesmo tempo uma fonte de informação sobre essa luta entre as ideologias e os períodos históricos a que se referem.

O filme enquanto instrumento e o cinema enquanto arte, constituem-se como um território privilegiado de encontro entre o espaço real e o espaço desejado, entre o *espaço perceptivo*, que está preparado para ser entendido e o *espaço percebido*, que foi interpretado pelos vários intervenientes (desde o realizador, ao público em geral e aos académicos), podendo transmitir um conjunto de realidades, todas elas verdadeiras mesmo que aparentemente contraditórias.

O tema da emigração aparece neste contexto como um território por excelência de exploração cinematográfica. Segundo Manuel Madeira (Ob.Cit. 1999: 25-27) a filmografia sobre a emigração portuguesa evidencia-se na década de 60 do séc.XX, com o

filme “O Salto” (1967), de Christian de Chalonge¹, onde nesta sua primeira longa- metragem deu a conhecer o processo migratório de um jovem português, emigrante clandestino em França. Na mesma época evidenciam-se trabalhos de diversos autores: “Traitement de choc” de Alain Jessua (1972); “Ici peut- être” de Gérard Chouchan (1973); “Nacionalidade: Portugêus” de Fernando Lopes e Nuno Bragança (1973); “Um abraço português” de Eduardo Escudeiro (1977); “Chronique d’immigrés” de Manuela Madeira (1980); “La Maison de Portugal à Plaisir” de José Alexandre Cardoso Marques (1997), entre outros.

Os três filmes em análise também apresentam esta tendência europeia, ou seja, representam percursos individuais e colectivos de emigração nos Países Baixos e em França. Saliente-se que a visão dos realizadores parte de uma perspectiva autóctone mas também alóctone², numa óptica de observador(es) em múltiplos sentidos - tanto o olhar de quem vê chegar como o olhar de quem vê partir.

3. Três casos de emigração no cinema português contemporâneo

3.1 Percursos e/nos territórios: da desterritorialização à multiterritorialidade

A emigração faz-se de lugares. Segundo Silvano (2006: 205), durante os anos 60/70 do séc.XX, face ao fluxo migratório em que se deslocaram cerca de um milhão de portugueses para o estrangeiro, os organismos governamentais lusos promoveram a continuação de um estilo de vida que se centrava na relação com o lugar de origem.

Esta manutenção é fulcral, não podendo ser considerada apenas linear e biunívoca, mas antes multidireccional, já que o processo migratório não cessa quando o emigrante chega ao país/local pretendido e se estabelece. Pelo contrário, este prolonga-se no tempo e complexifica-se em termos espaciais, levando à (re) construção de territorialidades. Fernandes (2007: 3) explica a génese, a necessidade, a inevitabilidade desta estruturação, afirmando que os processos de desterritorialização correspondem a uma perda de referências espaciais (mas não a uma perda de espaço), a uma perda do domínio e do controlo das territorialidades individuais e/ou colectivas, com evidente redução do acesso a lugares simbólicos que constituíam eixos estruturantes da identidade e da territorialidade de cada grupo ou indivíduo. Desta forma, o indivíduo tem necessidade de redefinir o seu território, no qual inclui elementos simbólicos que apreende e que para ele fazem sentido, construindo e construindo-se (n)um novo lugar. Veja-se o caso de “Mortinho por chegar a casa”, onde Manuel Espírito-Santo, proprietário de um bar em Amesterdão, se tinha integrado na comunidade após uma migração de quase duas décadas: os seus melhores amigos e sócios eram dois neerlandeses; estava estabelecido por conta-própria no mercado-de-trabalho local; tinha desenvolvido várias relações afectivas com autóctones

do sexo feminino. Contudo, conservava símbolos portugueses que se referiam à sua afinidade pelo mar: o nome do bar - “Albatroz”; o nome do gato - [Vasco da] “Gama”; a posse de um barco de pesca com o qual pretendia regressar a Portugal. Neste caso promove a manutenção de símbolos ligados ao ideário português à escala nacional.

O mesmo acontece no “Ganhar a Vida”. A protagonista e a família são da região de Pombal e a ausência de símbolos locais é colmatada pela presença de uma forte conotação religiosa regional/nacional, materializada não só pelas discretas cruzes e medalhas usadas em fios pelas diversas personagens do filme, como na existência de uma grande figura de Nossa Senhora de Fátima, colocada no centro da divisão principal do pequeno apartamento onde vivem - a sala de estar. A importância deste símbolo é evidente, já que aparece em vários planos ao longo do filme, sendo a sua projecção mais visível em dois momentos: quando o filho mais velho de Cidália e Adelino é assassinado, e vários elementos da comunidade portuguesa se reúnem no apartamento para apresentar as condolências à família enlutada, surgindo a figura religiosa num distante segundo plano, num papel passivo de “observadora”; quando se verifica o ataque à casa destes emigrantes e no cerne da destruição a imagem da Virgem aparece alva e salva num escuro cenário de devastação. A simbólica importância é relativizada por Cidália que discute com a irmã³ por dar prioridade à imagem perante a hecatombe do ataque ao apartamento. Esta atitude também coloca a questão da volatilidade do poder simbólico dos elementos definidos como estruturantes da identidade colectiva/individual.

O Mar e Fátima constituem-se assim como dois símbolos marcantes nos filmes.

O Mar é a materialidade da história que ocorreu e do presente que decorre, os grandes exploradores portugueses que proporcionaram ao mundo novos lugares e novas formas de mobilidade. É o símbolo (quase) perfeito da emigração, pois representa a glória e a desilusão gerada pela construção de uma imagem territorial distorcida, assim como a feliz esperança e o árduo trabalho, perpetrado por uma vida de labor e sacrifício em prol de um objectivo maior (a educação dos filhos, a construção da casa ou o estabelecimento de um negócio na terra-natal, etc).

Fátima é a espiritualidade, a representação da âncora de ligação entre o local de origem e o local de destino, que dá sentido a um novo território porque permite que o lugar original “resida” no novo lugar. A própria simbologia desta particular representação mariana trata disso mesmo, já que “Nossa Senhora” é universal, “de Fátima” é local, ou seja, a imagem inclui em si essa apreensão/sobreposição de lugares, essa multiterritorialidade que é vivenciada pelo emigrante e que Haesbaert (2005: 6776-6786) identifica. Segundo este autor, a relação do indivíduo com o território e com os elementos simbólicos dos lugares, pode indicar uma situação de multiterritorialidade, já que se constata uma sobreposição de territórios hierarquicamente articulados, onde ocorre a experimentação de vários territórios em simultâneo. A compressão tempo-espaco fomenta a interacção das

escalas, o que faz com que cada indivíduo construa os seus próprios territórios-rede, como acontece nas migrações.

Não quer dizer que essa multiterritorialidade resulte sempre da forma esperada. Exemplo disso é a imagem do filme “Mortinho por chegar a casa”, quando os ingleses que viviam no local de origem de Manuel traziam terra do Reino Unido para serem enterrados em Portugal, mas na sua “terra-natal”. Esta sobreposição simbólica de lugares, esta tentativa de vivência em múltiplos territórios acaba por não resultar, já que esses defuntos se transformaram em fantasmas⁴, o que coloca em causa o efeito práticos dos símbolos e rituais, criando-se a ideia de que se gera um efeito placebo inviabilizado quando os processos deixam de ser controlados pelos indivíduos (por exemplo, no caso da morte).

Outro elemento importante nesta dialéctica entre indivíduo e território(s) é a língua. Em qualquer um dos três filmes está patente a apreensão dos lugares através dos idiomas, pela intercalação entre a língua materna e a língua estrangeira. No caso do “Mortinho por chegar a casa”, Júlia e Max preconizam a tentativa de integração no território alóctone através da prática oral: Júlia usa como primeira língua de contacto a inglesa, o que o faz com bastante dificuldade, ao mesmo tempo que apreende a língua neerlandesa de uma forma natural e inconsciente; Max esforça-se por aprender português e pratica através de um livro técnico, de forma a poder comunicar melhor com Júlia.

A Língua, como símbolo, tem um sentido aparentemente inverso ao do Mar ou a Fátima. Neste caso parte-se da globalidade da língua inglesa, como forma inicial de comunicação num território não-anglófono, para num momento posterior se passar a uma abordagem regional, com a aprendizagem e uso das línguas nacionais. Neste caso foi o neerlandês por uma questão material - território efectivo da migração - e o português por uma questão imaterial - território afectivo da migração.

No caso do “Ganhar a Vida” não se verifica essa linearidade, até porque no primeiro filme se retrata o momento inicial do processo migratório, enquanto neste caso a acção acontece já depois de consolidada a migração. O que se verifica é a alteração dualística entre o uso do português e do francês, não na segunda geração⁵, mas sim na geração que efectuou a migração. O fenómeno acontece não só entre pares, numa lógica de diferenciação das origens (portugueses-franceses ou portugueses-outros estrangeiros), mas inclusive no discurso, no seio da própria comunidade, onde a alternância das línguas pode ocorrer na mesma conversa, na mesma frase, como está patente nas cenas onde as colegas de Cidália conversam enquanto são transportadas para o emprego. Aqui parece estar patente uma consolidada vivência multiterritorial, onde o uso espontâneo alternado dos idiomas indica uma abordagem metafísica do lugar, o que implica a sobreposição de lugares vividos no território particular de residência física.

3.2 Lugares de pertença e identidade individual/comunitária

Com o decorrer das acções constata-se que esses lugares vividos (reais ou imaginados), entendidos como os lugares de origem, sobretudo os construídos com base em vivências pré-migratórias, sobrepõem-se em termos de importância ao lugar efectivo de residência, mesmo que os indivíduos vivam há mais tempo neste último do que nos primeiros. Quando no “Ganhar a Vida” Cidália decide fazer uma petição contra a polícia (que supostamente é responsável pela morte do filho⁶), e tenta que os portugueses emigrantes a assinem, tem uma conversa com um conterrâneo. Este diz-lhe que reside em França há mais de 40 anos, ou seja, há mais anos do que na terra-natal, mas “o que é preciso é não dar nas vistas” porque “nós não estamos naquilo que é nosso”, com uma manifesta atitude de auto-exclusão territorial. Sobre esta posição Silvano (2006: 203) conclui que as opções identitárias demonstram que as respostas produzidas para responder à tensão entre mobilidade e ancoragem que um percurso de diáspora sempre provoca não são, mesmo no seio de uma mesma comunidade, homogéneas. Daí que mais tarde, quando Cidália é solicitada para cantar um fado na festa de uma associação de emigrantes lusos, manifeste uma posição contrária, já que ela aproveita o facto de estar em palco para dizer aos presentes que “a gente está aqui no que é nosso” porque “a gente vive aqui e não vive noutro lado”. *O que é “aqui”, onde é “aqui”?* “Aqui” são os bairros dos subúrbios de Paris onde vive a silenciosa comunidade portuguesa, onde cresce a alienada segunda geração, onde jovens como Orlando dizem que “não quer[em] acabar como os cotas” e por isso se entregam a actividades ilícitas⁷.

“Aqui” é Paris, onde a comunidade emigrante trabalha nas obras ou nos serviços de limpeza, pairando o espectro da exploração laboral como condição necessária e aceite para servir os fins do projecto migratório individual⁸, mas que também contribui para a construção e desenvolvimento do país para onde se emigrou.

“Aqui” é França, onde os filhos nascem e crescem, sendo que alguns permanecem à margem e integram bolsas de exclusão ligadas à criminalidade.

“Aqui” também é Portugal fora de si mesmo, uma pátria imaginada



construída sobre uma base nacional pré- concebida: a bandeira ubíqua; a religião, inexistente para Manuel Espírito-Santo, estranhamente presente para Cidália, essencial para o pagamento das promessas da procissão no “Aquele querido mês de Agosto”; a música de cariz etnográfico que Cidália canta com as amigas, enquanto protesta a toque de bombo e de apito à porta da esquadra; a música “pimba” que define o “Aquele querido mês de Agosto” e é materializada na actuação da cantora Romana na comunidade portuguesa de Paris; o fado/música popular cantada por Cidália e por Júlia, que é acompanhada à guitarra portuguesa. Também as actividades de convívio cultural, social e espiritual: as festas populares de e para os que partiram e os que ficaram d’”Aquele querido mês de Agosto”; a associação de emigrantes portugueses do “Ganhar a Vida” e o seu rancho folclórico; a missa celebrada na comunidade de emigrantes em França; a gastronomia pelo bacalhau, os sabores da tia Maria que Manuel não consegue provar ou cheirar em contraposição com o vinho tinto português que só consegue beber em sonhos.

Estes símbolos de estruturação identitária reflectem, segundo Velez de Castro (2005: 66-67) a imagem que o indivíduo tem sobre si mesmo, sendo esta construída com base em sentimentos, representações, projectos e experiências vivenciadas pelo próprio. O facto de ocorrer a migração, implicará que haja a construção de uma nova identidade pelo migrante como ser individual, mas também em contexto sócio-comunitário. Haesbaert e Santa Bárbara (2001: 35) defendem que as identidades são construídas historicamente pelos sujeitos na relação e interacção espaço-temporal com a alteridade, com o Outro. A identidade social é um fenómeno reconhecido através da dialética e da sociedade, não só a de acolhimento, como também a de origem que está emigrada. No “Ganhar a Vida”, a dinâmica intra-comunitária dos emigrantes é o tema central da acção, assim como a interacção que estes estabelecem com os territórios destino migratório.

No “Mortinho por chegar a casa” é comum os indivíduos (autóctones e outros emigrantes) confundirem Portugal com Espanha, o que não se trata só e apenas de uma questão de ignorância geográfica dos interlocutores, mas também pode ser o fruto da invisibilidade a que se remete a comunidade portuguesa no estrangeiro com o mote “não ser notada para não ser incomodada”, questão central no “Ganhar a Vida”.

Perante os argumentos enunciados, percebe-se que a comunidade autóctone emigrada auxilia na manutenção da identidade original do migrante, embora nas segundas gerações esta influência não tenha tanto impacto. Todavia esta comunidade que supostamente acolhe e ajuda, também se fecha e pune de forma impiedosa. Baptista (2008: 194) demonstra esta tendência ao referir que o argumento de “Ganhar a Vida” é a história de uma tomada de consciência das contradições que afligem a condição dos portugueses em França, uma comunidade receosa de se tornar visível, muito distante da unidade e da solidariedade que costuma ser imaginada entre os emigrantes.

O próprio filme começa com uma subtil revelação em tom intimidador, uma antevisão do *Pathos* que dominará toda a história⁹. A cena é a de uma missa no momento em que o sacerdote lê um excerto do Evangelho de S.Mateus (Mateus:25:31-46)¹⁰ sobre o Juízo Final. A passagem tem uma dupla conotação, uma virada para as comunidades de acolhimento que são exortadas a receber condignamente os estrangeiros, outra com um carácter endogénico, os “povos de toda a terra”, ou seja, a comunidade emigrada, que deveria ser a primeira a oferecer o devido “acolhimento”, que tanto se exige às populações dos países receptores.

A desconstrução das relações interpessoais que originam as redes sociais desta comunidade, leva a que se entenda o crescendo da acção: começa com um sentimento de solidariedade; tem o clímax na atitude de imputação de culpa/punição; culmina com a expulsão/indiferença para com um dos seus membros.

Num primeiro momento é visível o papel da *comunidade que conforta e ajuda, mas também censura*, se tivermos em conta a cena em que vários elementos se reúnem em casa de Cidália e Adelino para, em conjunto, chorarem a trágica morte do seu filho mais velho. A simbologia do preto nas roupas e a atitude da comoção pelo choro é preconizada por Adelino, porém a reacção de Cidália é totalmente diferente. Ela adopta uma atitude de determinação e coragem, interpretada como indiferença e frieza face a um chocante facto - o assassinato do próprio filho. A protagonista ignora os constrangimentos sociais, considerados inúteis na investigação que pretende fazer, e adopta uma atitude enérgica, primeiro para resistir à profunda dor sentida, depois para tentar perceber quem matou o seu filho. A comunidade enlutada censurou esta atitude (Cidália não veste roupas pretas, vai para a cozinha e prepara comida para os presentes no “velório”, começa a organizar e a distribuir as roupas do filho defunto), e ainda mais o facto de, por causa do corpo ter demorado algum tempo a ser entregue pelas autoridades, Cidália ter ido trabalhar até à libertação do mesmo para lhe ser feito o funeral. Responde à dor com dor, continuando o ritmo de vida até à exaustão, como se verifica pela hemorragia nasal que a obriga a parar. Não se entende nem se quer entender esta atitude defensiva e corajosa de uma mãe profundamente magoada, da mulher-protótipo do espírito da emigração - ser forte, duro, resistente às adversidades - já que recusa integrar o ritualismo e o simbolismo definido pela comunidade, entendido como factor de exclusão do grupo. Cidália é a heroína invisível, a mulher que luta sozinha camuflada na dureza do quotidiano laboral e que não é compreendida nem pela família mais próxima, que a devia conhecer melhor que os outros.

Visto que Cidália continua a querer saber quem matou o filho, começa a intensificar a sua investigação “fazendo- se visível” perante as autoridades, primeiro com a petição, depois com a organização de uma manifestação em frente à esquadra da polícia. Inicialmente é apoiada pelo contingente feminino, supõe-se por serem mães e compreenderem a dor e o desespero da protagonista. Contudo, pelo receio masculino desta “visibilidade” gerar a perda dos empregos ou levar a consequentes represálias sociais/laborais, obrigam as

(suas) mulheres a parar com as demonstrações de solidariedade através da admoestação física. A violência doméstica exercida contra as mulheres é uma constante no filme, assumida de forma directa e visível quando o taxista, grande amigo e “consciência manipuladora”¹¹ de Adelino, o aconselha a “bater na mulher sem a mandar para o hospital”.

Esta cena resume a atitude da *comunidade que pune e silencia* Cidália, que não recebe apoio dos seus compatriotas quando o procura, só censura e condenação. Também o próprio marido ouve comentários maldosos sobre a conduta da sua mulher, no café onde se reúnem os elementos da comunidade portuguesa. No clímax da acção não só os homens punem esta família como também as mulheres. Tal facto é visível na cena em que Cidália descobre na máquina de limpeza com que trabalha, uma ratazana morta, aviso enviado com um símbolo de si mesmo: um ser desprezível que pode ser eliminado a qualquer momento. As colegas transmitem-lhe que pediram ao patrão para terem outra chefe (inicialmente era Cidália), não que lhe neguem a capacidade de liderança, mas antes porque não querem ser associadas à sua imagem.

A continuação da procura do motivo da morte, conduz a uma opção estratégica da *comunidade que ignora e abandona*, ao rechazar aquele elemento. Esta atitude é notória quando o padre¹² pede a Cidália para cantar um fado na festa da associação de emigrantes, numa tentativa de explicação, compreensão e aceitação do que ocorre por duas vias: a primeira com o apelo do sacerdote à comunidade ali reunida para que compreendam a dor daquela mãe; a segunda pela própria letra do fado “com que voz, chorarei meu triste fado”¹³, a qual resume o estado de alma da protagonista, e que pode ser entendido como último apelo de ajuda. No final, a resposta é peremptória: a canção termina e há um constrangedor silêncio. Apesar de se perceber que os fados cantados por Cidália eram muito apreciados, não há uma única manifestação de tal, apenas um esmagador silêncio absoluto. Neste caso nem a pessoa (padre - religião), nem o simbolismo de um elemento conciliador da identidade portuguesa (música - fado), conseguiram fazer a comunidade mudar de atitude. A família deixa local dos festejos, que retoma o ritmo normal mal saem do recinto e a cantora Romana regressa ao palco a cantar “não és homem p’ra mim, eu mereço muito mais”. É o desprezo, a mensagem final de que não serve àquele grupo. Aliás, a primeira música interpretada por esta cantora, onde a letra inclui expressões como “estou farta de te ver sempre no meu caminho”, “deixa-me viver” ou “não quero mais olhar p’ra trás” já indica este corte entre a comunidade e o elemento abjurado.

Pode-se questionar se este desfecho revela uma falsa noção de comunidade. No final do filme a música indica que sim, que “[nesta terra de França] *chacun* olha por si”, ou seja, que embora haja uma fachada de grupo, perpetrada pelo uso de símbolos de união e de actividades que promovem o convívio, na verdade cada um é que tem de fazer a sua vida e se “desenrascar” sozinho. O que parece

haver neste caso não é tanto uma falsa noção de comunidade, mas antes uma falsa noção de solidariedade na comunidade.

Ao estabelecer a ligação entre o emigrante português e o território de acolhimento, o realizador apresentou uma relação incompleta, não porque o lugar de destino não o permita, mas porque o próprio indivíduo alóctone se remete à condição de estrangeiro no sentido de exclusão, evitando criar laços mais profundos, porque receia que o território o aniquile por não fazer parte dele próprio. Eduardo Lourenço (1988: 7) explora esta ideia ao referir que esse confronto com o “Outro” é um elemento de perturbação mais ou menos intenso da nossa personalidade. Para o autor, não há emigrações felizes, embora as consequências o possam ser, pois é sempre com ruptura que a emigração começa, mesmo vivida como inelutável, e é com doloroso processo de adaptação que se continua. A metáfora deste filme representa isso mesmo, no entanto justificando e responsabilizando os próprios emigrantes, individual e colectivamente, pela forma como se ligam ao território e à sociedade de acolhimento.

3.3 A desconstrução da imagem territorial

Outro aspecto focado nestes filmes relaciona-se com a (des) construção da imagem territorial ligada ao processo emigratório. Velez de Castro (2005: 39, 40) refere que o indivíduo tende a comparar o seu território (o de origem) com o “Outro” (o de destino migratório), criando uma “imagem territorial”, ou seja, uma representação do território “desejado”, com base em informações a que o migrante tem acesso, embora as mesmas possam não corresponder à realidade. Pode então surgir uma imagem desfocada do território de destino, baseada não só na repulsividade sentida no local de origem (que exacerba a imagem positiva do local de chegada), como nas informações distorcidas e na própria expectativa criada sobre o local de destino. De uma forma sintética, a ideia que prevalece é a de que quem emigra terá sempre sucesso, acima de tudo do ponto de vista material.

No filme “Aquele querido mês de Agosto” há uma cena em que Tânia e o pai passeiam com familiares emigrados em França. O pai de Hélder (par amoroso de Tânia), presente nesse passeio, refere-se aos pontos positivos da emigração francófona, dizendo que aí a justiça é mais eficaz e célere, que se ganha muito melhor que em Portugal e que é possível poupar. A forma como erige o seu discurso faz com que se seja levado a pensar que nesse território de destino as questões imateriais (representadas pela justiça) e materiais (representadas pelos ganhos/ emprego) sejam melhores que em Portugal. Porém não são apresentados elementos negativos do país/comunidade de acolhimento, assim como os custos/dificuldades do processo migratório. Esta cena pode ser considerada um protótipo da construção da imagem territorial, porém há uma outra em que esta visão é subliminarmente desconstruída, quando o pai de Hélder, também numa reunião de família mas já alcoolizado, acusa a mulher de ser demasiado subserviente às *madames* para as quais trabalha e “demasiado

francesa”, o que deixa transparecer a existência de aspectos negativos (mas necessários) na migração.

Esta construção da imagem territorial também está patente no “Mortinho por chegar a casa”. Quando tem conhecimento da morte do irmão, tanto a própria como a tia ficam abaladas mas felizes: a carta que receberam referindo a necessidade de regularizar a situação dos bens do defunto em Amesterdão, leva-as a pensar que a migração foi um sucesso e que agora são ricas herdeiras, o que rapidamente é desconstruído quando Júlia se depara com o cenário real.

Também se discute a construção da imagem territorial para quem emigra: Koochi (o emigrante chinês) foi enganado pelo seu angariador, demorando cerca de duas décadas para pagar o passaporte, quando esperava ganhar muito dinheiro em pouco tempo; além disso foi-lhe prometido que, quando morresse, o seu corpo seria trasladado para a China, o que não aconteceu. Nestas imagens está presente a exploração dos emigrantes pelos próprios compatriotas.

Manuel, motivado pela história dos Descobrimentos, emigra com o sentimento de que conseguirá alcançar um feito muito grande. A compra do barco simboliza a ideia de retorno com sucesso, personificando a vinda das naus dos territórios achados por Portugal, de onde se traziam grandes riquezas. Este homem também queria isso para si, numa perspectiva individual de emigrante bem sucedido, incarnando o espírito que reconhece como nacional e que está ligado ao êxito dos empreendimentos marítimos de Portugal.

3.4 O regresso desejado (?)

O regresso das diversas personagens aos locais de origem está presente em todas as histórias. Tendo em atenção o fim do percurso migratório de Manuel (em espírito), percebe que tem de voltar a Portugal para descansar em paz. O facto de não ter regressado fá-lo pensar que já pertence ali, ao sítio que escolheu para emigrar, daí a sua estranheza quando ousa perguntar se faz diferença o sítio onde se é enterrado, ao que Koochi, o emigrante chinês na mesma situação responde “Toda! Nós não pertencemos aqui!”. Recorde-se a mesma imagem/resposta quando Cidália tenta recolher assinaturas para a petição contra a polícia, e alguém lhe diz “nós não estamos naquilo que é nosso”. Não há portanto o reconhecimento do esforço que, como emigrantes, empreendem em prol dos países para os quais emigram, talvez porque por muito longa que seja a migração, há sempre a noção de temporalidade finita.

Ao longo do filme este par tem a oportunidade de se encontrar com outros espíritos na mesma situação, desde as duas francesas - Jacqueline e Françoise - até Vasco da Gama. A sua morte no Oriente fez com que, num primeiro momento, o seu corpo repousasse em Cochim, porém algum tempo depois os seus restos mortais foram trasladados para o Mosteiro dos Jerónimos, em Portugal. É a consumação da imagem de que os ossos de Vasco da Gama foram levados para território luso, porém o coração permaneceu em território indiano.

Pode-se também considerar outra possibilidade: de facto, com a importância da descoberta do caminho marítimo, a Índia ficou sendo (também) a sua terra-natal, daí que a trasladação para Portugal se assegurou neste caso em sentido contrário à de Manuel Espírito Santo. Deve-se salientar o curioso facto de que Vasco da Gama não parece preocupado em “regressar a casa”, representando o sentido de explorador continuado (até depois da morte) e de entidade omnipresente na memória colectiva de uma nação, descurando por isso a limitação territorial imposta pelas circunstâncias da morte.

Nesta perspectiva também há necessidade de se questionar o lugar de retorno, entendido como o local de origem, por um lado numa lógica de transformação perpetrada pelos próprios emigrantes que deixaram o território, interrompendo as actividades laborais, culturais e sociais; por outro tendo em atenção o efeito que poderá provocar o seu retorno, em termos económicos (estabelecimento de negócio, investimentos), paisagísticos (construção de uma casa “misturando” estilos arquitectónicos), culturais e sociais (novas ideias, novas formas de interpretar o território e a comunidade).

Baptista (2008: 218) considera “Aquele querido mês de Agosto”, como uma das mais importantes actualizações do imaginário do mundo rural no cinema português do pós-25 de Abril, pois no filme explora-se em primeiro plano a dinâmica territorial associada ao regresso periódico dos emigrantes no mês de Agosto, mas não só. Há referência aos que partem para uma migração internacional e aos que partem para outras regiões do país, mas destaca-se quem fica e “prepara” de esta recepção: personagens como Paulo Moleiro, Brasília e filho ou o casal de Coja personificam esta perpetuação do modo de vida rural ligado à agricultura, à cultura e à etnografia local, embora também deixem antever a dificuldade de manutenção desta dinâmica territorial. Veja-se a referência à concentração motard de Góis, que anualmente atrai à região centenas de motards



nacionais e estrangeiros. As praias fluviais, onde os autóctones convivem com turistas estrangeiros, também revelam essa abertura, essa transformação, ou ainda a emblemática “Festa dos Colhões”, uma prática sócio-cultural reservada apenas aos homens, onde eram consumidos os testículos dos animais mortos por altura da festa local, e que agora as mulheres tomaram também como sua, ao organizarem jantares exclusivamente femininos. Como refere um dos narradores, na actualidade come-se bacalhau, primeiro porque a prática da morte dos animais decaiu e “há poucos túbaros”, segundo num inusitado simbolismo do domínio feminino sobre o masculino. Além disso também há aqueles que escolhem o lugar numa lógica de imigração. Há uma cena do filme onde se cantam os parabéns a Gordon, um neerlandês a residir na região de Arganil. Boto (2009: 43) destaca que o testemunho de Gordon e da companhia revela uma concepção diferente do mesmo país, por parte de um natural e por parte de um estrangeiro: a portuguesa sente-se como uma “estrangeira discriminada”, o estrangeiro sente-se bem acolhido/integrado. Afirma: “aquele lugar habitado à emigração não estranha a imigração”, o que indica a presente e contínua saída de autóctones, onde há uma subliminar simbologia da necessidade da partida¹⁴, e a preparação do seu regresso, numa lógica de cultura migratória.

No final dos filmes há a promessa de retorno, como se pode constatar no “Aquele querido mês de Agosto”, pois o pai de Hélder promete ao cunhado “por muito mau que isto esteja, a gente volta sempre”, o que indica não só a manutenção da periodicidade do retorno nas férias, como também a (auto)promessa de que um dia o regresso será definitivo.

Já no “Ganhar a Vida” a visão é diferente uma vez que Adelino, perante a tensão vivida com a mulher e com a comunidade portuguesa em Paris, acaba por regressar à região de Pombal apenas com o filho. Quando ele conta ao amigo taxista os planos de retorno, fá-lo com aparente entusiasmo (vai montar um pequeno negócio na área da construção civil), embora no fundo seja uma justificação para o regresso aos olhos da comunidade e de si mesmo. Mais uma vez a importância da imagem territorial prevalece, na medida em que Adelino não quer reconhecer o insucesso do projecto migratório, apostando antes na construção de uma situação de aparente êxito. Este retorno também pode ser entendido como uma emigração - reterritorialização, já que Adelino regressa a Portugal sem bens materiais para montar um negócio do zero, assim como pelo filho, que sai da sua terra-natal (Paris) para ir viver num país desconhecido, cuja língua ele não domina. Trata-se de um novo projecto emigratório para ambos. Porém Cidália, quando se despede do filho e do marido ao aeroporto, profere uma frase enigmática: “vocês depois voltam quando a mãe ganhar bem a vida”. Nesta afirmação há um duplo sentido, por um lado a justificação improvável ao filho sobre a situação de ruptura do casal que ela prevê temporária, pelo que irá trabalhar para que o quotidiano no país de acolhimento volte à normalidade, mas por outro a ânsia de mudar de vida, de desaparecer para renascer sem os problemas que a assolam. Por isso, enquanto o marido procura esse renascimento no território de origem, por uma questão de segurança ontológica, ela busca esse mesmo novo

princípio no território de destino, não nos subúrbios de Paris, muito menos na comunidade portuguesa que habita esse espaço, mas no centro da cidade, no cerne do lugar genuíno que provavelmente ela imaginou como tal quando da construção da imagem territorial. No final do filme vê-se Cidália, numa das pontes sobre o rio Sena¹⁵, buscando esse princípio, ou esse fim, já que fica em aberto a questão sobre a opção da personagem; ou desaparece, tornando-se invisível na multidão de transeuntes que passam numa zona central da cidade e que para ela será efectivamente “a França”; ou comete suicídio, aniquilando-se nesse mesmo território.

No caso do “Mortinho por chegar a casa”, o retorno é a contradição da própria tentativa de Manuel regressar à terra-natal. As suas cinzas são impedidas de entrar em território português, ficando cativas na alfândega do aeroporto da Portela porque, depois de morto, já não é considerado um cidadão português, pelo menos em termos burocráticos, no pleno sentido do termo. Esta é a metáfora que vem ser completada pela situação com que Júlia se depara no regresso: ela e a tia Maria foram despejadas da casa que lhe supostamente lhes pertencia, e o cemitério local onde os pais estão enterrados, vai comportar um empreendimento turístico, daí que os defuntos tenha de ser exumados. Todos têm de partir, “os vivos e os mortos” como diz a tia Maria. Lourenço (1988: 7) afirma que Júlia vive o drama que é comum a muitos emigrantes, o de se tornarem estrangeiros na sua própria terra. Mas não cruza os braços, tomando uma decisão baseada na análise do seu peculiar processo migratório “forçado/forjado”: a abertura/propriedade de um restaurante em Amesterdão; a possibilidade de constituição de uma família com Max¹⁶; a boa recepção por parte da comunidade neerlandesa, a qual frequenta o restaurante. Desta forma, e vendo que está ligada a um território que a exclui, perante um lugar que fica sem território, que é desterritorializado de si mesmo, decide regressar a Amesterdão com as cinzas do irmão e com a tia Maria. Aí contrói “o seu lugar” e dá resposta a uma das questões iniciais - a de que se pode ser português em qualquer parte do mundo, a de que a nossa casa não é onde nascemos mas sim onde a construímos. Manuel percebe isso, sente isso, o próprio território em que vagueia também: por fim consegue dormir. De referir o curioso facto paralelo com a situação de Vasco da Gama, uma vez que parte das cinzas de Manuel ficam espalhadas em Portugal, no aeroporto, por descuido de um dos polícias do Serviço de Estrangeiros e Fonteyras. É de facto uma dispersão/integração física no país de origem. Esta situação, em concomitância com o que acontece à irmã, pode explicar a possibilidade de repouso eterno: por um lado acaba por permanecer materialmente nos dois países a que pertence, as suas “duas terras-natais” (a original e a de “adopção”), excluindo a possibilidade da identidade individual depender de forma única e exclusiva do lugar onde se nasce; por outro a irmã e a tia Maria são despejadas, os corpos dos pais deixam o lugar de descanso (que era o de origem) por causa de estrangeiros, que tornam o território luso também ele estrangeiro, e ambas partem para Amesterdão para (re)constituir a família. E assim se conclui que Manuel, finalmente, está no(s) seu(s) devido(s) lugar(es).

4. Conclusão

Os filmes analisados permitem obter perspectivas diferenciadas sobre a questão da emigração portuguesa para a Europa, assim como da identidade e do retorno ligada ao(s) território(s). Tal se relaciona com a diferenciação de estilos apresentados e com a opção dos realizadores em termos de temática e argumento. Saliente-se que se recorreu a autóctones sem experiência de representação. No filme “Mortinho por chegar a casa”, apenas a figuração recorre a indivíduos locais, cujo tempo de projecção e o espaço são muito limitados, aparecendo algumas figuras na aldeia-natal dos protagonistas e depois a multidão nas ruas de Amesterdão. Em “Ganhar a vida” houve recurso a elementos da comunidade portuguesa em França, pelo que as colegas de Cidália e outras personagens, são de facto emigrantes lusos em território francês, não tanto com experiência em representação, mas antes com um vasto conhecimento sobre o processo migratório internacional. Em “Aquele querido mês de Agosto” optou-se pela população local para fazer todo o filme, quer pela parte dos testemunhos, quer pela parte da ficção que imprime um forte carácter documental à película. A estratégia dos realizadores parece responder às preocupações imputadas aos académicos que aceitam com receio o filme como instrumento de investigação. Neste caso verifica-se uma aproximação dos relatos e das ficções da realidade, para que a partir destas representações se possa reflectir sobre as questões enunciadas, assim como extrapolar para outros territórios, situações e problemáticas comuns aos espaços/tempos/indivíduos que geram e dinamizam as migrações.

Bibliografia

AZEVEDO, Ana Francisca - “Geografia e Cinema”: SARMENTO, J.; AZEVEDO, A.F.; Pimenta, J.R., *Ensaios de Geografia Cultural*. Porto, Editora Figueirinhas, 2006, 59-79, ISBN: 972-661-204-7.
BAPTISTA, Tiago (2008) - *A invenção do cinema português*, Lisboa, Tinta da China, ISBN: 978-972-8955-84-7, 231 pp.
BOTO, Daniel Filipe da Costa (2009) - *Aquele querido mês de Agosto. Análise do filme de Miguel Gomes*, Coimbra, Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, Universidade de Coimbra, 167 pp., policopiado.
FERNANDES, João Luis de Jesus - *A desterritorialização como factor de insegurança e crise social no mundo contemporâneo*, Ponte de Lima, I Jornadas Internacionais de Estudos sobre Questões Sociais, 2007, 1-23, policopiado.
HAESBAERT, Rogério; SANTA BÁRBARA, Marcelo - “Identidade e migração em áreas transfronteiriças”, IN *GEOgraphia*, vol.3, nº5, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 33-46, 2001.
http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/issue/view/6 (acedido em 11/04/2011).
HAESBAERT, Rogério- “Da desterritorialização à multiterritorialidade”, in *Anais do X Encontro de Geógrafos da América-Latina* - AGIR, 6774-6792, Universidade de S.Paulo, 2005.

http://baixarpdf.net/previewaHR0cDovL3d3dy5wbGFuaWZpY2FjaW9uLm d1b2FtZXJpY2Eub3JnL3RleHRvcy9oY WVzYmFlcnR fbXVsdGkucGRm (acedido em 11/04/2011).
LOURENÇO, Eduardo — “Emigração e identidade”: Educação e tecnologia, Revista do Instituto Politécnico da Guarda 2 (1988), 7-10, policopiado.
MADEIRA, Manuel- “Filmographie sur l’immigration portugaise”: *Latitudes*, nº 5 (1999), 25-27, policopiado.
SILVANO, Filomena- “Ir à terra - mobilidade transnacional e construção de sedentariedades imaginadas”: BALSA, Casimiro, org., *Relações sociais de espaço, homenagem a Jean Remy*, Lisboa, Colibri, 2006, 199-218, ISBN: 9727726046.
VELEZ DE CASTRO (2008) - *A Europa do Outro - A imigração em Portugal no início do século XXI*. Estudo do caso dos imigrantes da Europa de Leste no concelho de Vila Viçosa, Lisboa, ACIDI, ISBN:978-989-8000-50-7, 263 pp.

VELEZ DE CASTRO, Fátima - “Lugar e não-lugar em espaços imaginados. Abordagem geográfica a partir do cinema”: *Cadernos de Geografia*, Universidade de Coimbra, nº26/27 (2007-2008), 115-125, ISSN: 0871-1623.
VVAA (1996) - *A Bíblia Sagrada*, 2ª edição, Edição Pastoral - S.Paulo, Lisboa, ISBN: 972-30-0508-5, 1726 pp.

Filmografia

Aquele querido mês de Agosto (2008), Realização de Miguel Gomes, Portugal.
Ganhar a Vida (2001), Realização de João Canijo, Portugal.
Mortinho por chegar a casa (1996), Realização de Carlos Silva e George Sluizer, Portugal-Países Baixos.

Note

^[1] Este filme ganhou o Prémio Jean Vigo (edição de 1968).

^[2] Todos os realizadores são portugueses à excepção de George Sluizer, um francês de ascendência neerlandesa e norueguesa.

^[3] Neste agregado familiar vive Cidália, o marido Adelino, dois filhos (o mais velho que falece no início do filme) e uma irmã de Cidália. Ao longo do filme verifica-se que a comunidade portuguesa é constituída por núcleos familiares mais alargados, o que deixa perceber que os diversos percursos migratórios foram coadjuvados pela presença de amigos e parentes já instalados no país de migração, tal como é preconizado pela teoria das redes migratórias.

^[4] Supõe-se que assim tenha ocorrido, pela ideia de base do filme.

^[5] No final do filme, aquando do regresso do pai e do filho à terranatal em Pombal, a criança transmite à mãe o seu receio por ir viver para Portugal, pois apenas domina a língua francesa e não conhecer bem a língua do país de origem dos pais.

^[6] Cidália vem a descobrir que o próprio filho não foi morto pela polícia francesa, mas sim por Orlando, um luso-descendente do círculo de amigos do falecido. Supõe-se que as motivações tenham origem passional e por alterações na prática criminosa do tráfico de droga.

^[7] A propósito da percepção territorial destas duas gerações, é

de referir que na fase final do filme Cidália visita o local onde se reúnem os jovens do grupo de Orlando, do qual fazia parte o filho. As cores dominantes são o vermelho e o azul (o branco um pouco menos, mas também presente), especialmente a primeira tonalidade, que dá ao espectador uma noção de que se desceu ao inferno. Cidália confirma isso mesmo dizendo “isto parece uma prisão”, embora o significado da expressão possa ser visto como uma metáfora para a auto e hetero-ghetização dos próprios jovens face à sociedade francesa. De qualquer forma, a combinação de cores faz lembrar a bandeira de França, o que simboliza por um lado o direito dos jovens à pertença territorial desse país onde nasceram, embora por outro, e associado à ideia da “prisão”, possa indicar a inacessibilidade das segundas gerações ao lugar onde nasceram, que os nega baseado na origem geográfica dos pais.

^[8] Veja-se o caso de Adelino, que não era pago há vários meses.

^[9] Cidália aparece na cena inicial encostada a uma parede e à parte do grupo que ocupa todos os bancos da Igreja. Esta posição duplamente entendida - do lugar e da forma de estar/reagir aos acontecimentos - parece ser o prenúncio da tragédia. Apesar de parecer estar localizada à direita do Padre, que representa Deus na homília, dá a entender que será “o cabrito”, que fica à parte do “povo de Deus”, a comunidade que está sentada em conjunto nos já referidos bancos.

^[10] «Quando o Filho do Homem vier na Sua glória, acompanhado de todos os Anjos, então sentar-se-á no Seu trono glorioso. Todos os povos da terra se reunirão diante d’Ele, e Ele separará uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos cabritos. E colocará as ovelhas à Sua direita e os cabritos à Sua esquerda. Então o Rei dirá aos que estiverem: “Vinde vós os abençoados por Meu Pai. Recebei como herança o Reino que Meu Pai vos preparou desde a criação do Mundo. (...) Pois era estrangeiro, e recebeste-Me na vossa casa. (...)»

^[11] Ao longo do filme percebe-se que o taxista está relacionado com o tráfico de droga, quicá de forma (in)directa com a morte do filho de Cidália. Este homem é presidente da associação de emigrantes, onde se reúne a comunidade portuguesa de que fazem parte Cidália e Adelino. Percebe-se que é um exímio manipulador da opinião pública e que está numa posição estratégica para exercer tal influência. Foca as atenções e exacerba os comportamentos de Cidália, incute medo aos conterrâneos, presume-se que simule episódios (por exemplo, quando é atacado no táxi e o vidro frontal fica partido), para deslocar as atenções e as “culpas” para a mãe enlutada, e assim tornar “invisível” o sistema de tráfico de droga de que faz parte.

^[12] Embora se note uma atitude conciliadora, na medida em que este padre tenta reintegrar Cidália na comunidade, na verdade os seus esforços não surtem efeito. Aliás, a própria atitude é demasiado discreta, colocando-o num plano intermédio de indecisão voluntária quanto à posição a tomar. Entre Cidália e a comunidade o padre escolhe os dois lados, porque os serve a ambos. Numa situação deste género, será possível (e justo) ficar dos dois lados?

^[13] Fado “*Com que voz*”, de Alain Oulman (música) e Luis Vaz de Camões (letra), do repertório de Amália Rodrigues.

^[14] Boto (2009: 89, 92) identifica simbologia ligada à emigração e à necessidade de partir: música (nas letras expressões como “coisas tão bonitas mundo além” / “seguindo sempre em frente outro caminho”); a presença de estrangeiros/luso-descendentes (a prostituta do bar cujo nome passou de Rose Marie a Paulinha); o mês de Agosto como época de recepção temporária dos emigrantes, que retornam aos países para onde emigraram; os pais de Hélder e a partida para Estrasburgo.

^[15] É a primeira vez que é visível a cidade de Paris na sua individualidade territorial. Durante todo o filme o cenário é constituído por lugares alienantes, por não-lugares, onde não há marcas da cidade englobada. Se não fosse a língua utilizada ou algumas referências a Paris, este espaço poderia ser um outro lugar qualquer, numa outra cidade europeia com grande concentração de emigrantes portugueses.

^[16] Júlia estava noiva de Fernando, que partiu para a Alemanha e a deixou para casar com uma “alemoa”. A situação que tanto foi criticada pela tia Maria e sofrida por Júlia, acaba por se reverter, já que Júlia casa também ela com um estrangeiro em consequência do seu próprio processo migratório.

Fátima Velez de Castro



Fátima Velez de Castro é Licenciada em Geografia (especialização em Ensino), Mestre em Estudos Europeus e Doutora em Geografia. Desenvolve a sua actividade universitária como Assistente no Departamento de Geografia da Universidade de Coimbra e como Investigadora do CEGOT (Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território). Tem como principais interesses de investigação problemáticas relacionadas com temas de população, mobilidade e território; dinâmicas territoriais em regiões de baixas densidades; geografia e cinema.