«VIAGEM DE ESPERANÇA», PELO OLHAR DA ANTROPOLOGIA E DAS ARTES

Maria Fátima Nunes
CELCC-CEL ISMAI (Instituto Superior da Maia), Porto

Proponho-me escrever sobre a «viagem de esperança», preparada minuciosamente pelos imigrantes que, antes de se instalarem num novo espaço geográfico, económico, social, político, cultural, construíram um projeto de vida num local imaginado, alicerçado em sonhos, em histórias ouvidas a conterrâneos, em filmes, em cartas ou em telefonemas de familiares ou amigos que vivem noutro país ou noutro continente. Uma escrita urdida a partir de uma multiplicidade de olhares, de tramas narrativas que convoquem saberes do domínio da antropologia e das artes: literatura, cinema, pintura...

Palavras chave: viagem, antropologia, escrita, cinema, fotografia

A VIAGEM

Assim, parece-te normal que abandone uma terra que me alimentou, pobremente, durante cerca de vinte anos, por um outro pedaço do mundo desconhecido. Tu mesmo me disseste que aprecias em mim esta espécie de instinto vagabundo. Mas não queres acreditar que é ao deixar este país que aprendo a amá-lo melhor. A palavra „amar“, talvez a consideres demasiado forte. Contudo, poderia dizer que é hoje, muito mais do que em outros momentos da minha vida, que sinto uma profunda necessidade de reconhecer a minha pertença ao meu país. É importante ter um país quando se viaja. Um dia, compreenderás tudo isto: quando apresentares o teu passaporte a uma senhora de lábio cerrados, quando te encontrares entre pessoas de que ignoras até a língua, e sobretudo quando te perguntarem de que país vens. Para poder viver num mundo civilizado, é preciso identificar-se, é isso. (Chen 1993: 9-10)

A decisão de emigrar implica preparar a viagem, sair, isto é, deixar o lugar de segurança, do conhecido, do familiar e ir para um lugar exterior de descoberta. A viagem. A deslocação física. A residência temporária ou permanente afastada do lugar íntimo de proximidade. Decisões e atos comuns a projetos de vida, com propósitos e atitudes diferentes, de atores sociais distintos: os migrantes que empreendem migrações “de esperança”, de “terror”, de “desespero” (Appadurai, 2001), os turistas, os antropólogos...

Ao longo do tempo o registo escrito, visual, audiovisual das viagens tem sido feito não apenas por investigadores das ciências sociais, nomeadamente os antropólogos, os sociólogos, os historiadores, mas também pelas artes: a literatura, a pintura, a escultura e, em particular o cinema que, desde as primeiras viagens dos operadores Lumière pelo mundo, tentou captar o ser humano nas suas práticas sociais integradas no meio envolvente, nas suas interações com os pares.

Nos nossos dias, o trabalho de campo do antropólogo já não implica a viagem e o terreno na conceção de Malinowski. Vários autores mencionam, desde há algum tempo, a necessidade de novas estratégias para o trabalho de campo. Gupta e Ferguson (1997) reclamam uma Antropologia centrada em “*localizações cambiantes* mais do que em *campos delimitados*” (citado in Clifford, 1999: 112); Barth (1992) e Hannerz (1992) falam do terreno não como um lugar, um site, mas como um campo de relações sociais significativas para as pessoas; Marcus (1998), na sequência da crítica de “Writing Culture” propõe a Etnografia multissituada (*multisited ethnography*); Appadurai (2001) faz uma proposta para uma “Antropologia transnacional”. Como sabemos, atualmente as pessoas em movimento, “*ethnoscapes*”¹, já não estão territorializadas, delimitadas espacialmente num Estado-nação, entendido como um espaço independente que integra um povo, uma língua, uma cultura homogênea, onde a imigração era uma exceção. Durante muito tempo, foi este o modelo ideal do nacionalismo, embora raras vezes tenha existido, na medida em que a grande parte dos Estados-nação incluiu sempre vários grupos étnicos. Todas as sociedades têm vindo a receber mais fluxos de capital, de pessoas, de mercadorias, de produtos culturais, através das suas fronteiras², cada vez mais porosas. Daí o antropólogo poder fazer «antropologia em casa», tendo como sujeitos de estudo pessoas que viajam, vivem entre culturas, não necessitando de viajar para locais exóticos, afastados do local de residência, como acontecia no início da antropologia de terreno, no fim do século XIX.

No cinema, apesar da evolução a nível da linguagem e a nível tecnológico, observa-se uma continuidade em relação aos seus primeiros tempos, pois os cineastas continuam a abordar temáticas que interessam aos antropólogos, nomeadamente a viagem, a deslocação das pessoas, por motivos vários: viagem prazerosa, viagem forçada, viagem “de esperança” preparada minuciosamente pelos migrantes... Assim sendo, os filmes funcionam como objeto de estudo dos antropólogos visuais e são inscritos nos seus textos tecidos com uma multiplicidade de fios que formam uma trama complexa, densa, de conhecimento interdisciplinar que convoca uma diversidade de saberes oriundos da arte (cinema, fotografia, pintura, literatura...) e das ciências sociais (antropologia, sociologia, história...).

1 Neologismo criado por Appadurai (2001: 69), entendido como “a paisagem de pessoas que constituem o mundo em deslocamento que habitamos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos e indivíduos em movimento, constituem um aspeto essencial do mundo e parecem afetar a política das nações (e entre as nações) a um grau sem precedentes. Não quero com isto dizer que não haja comunidades e redes de parentesco, amizade, trabalho e lazer, bem como de nascimento, residência e outras formas de filiação relativamente estáveis. Quero dizer que por toda a parte o tecido destas estabilidades é feito no tear dos movimentos humanos, à medida que aumenta o número de pessoas e grupos que têm de se deslocar ou as fantasias de quererem deslocar-se”.

2 Com a globalização, as fronteiras não são abolidas, mas deslocadas, redefinidas. A metáfora da fronteira tem sido trabalhada por Boaventura de Sousa Santos. Fronteira não como uma linha que separa um dentro e um fora, “o totalmente familiar e o inteiramente estranho”, mas fronteira como “um medium de comunicação, o espaço habitável em que o eu e o outro encontram uma possibilidade de partilha, e assim, a possibilidade de dar origem a novas configurações de identidade” (Ribeiro 2001: 471).

No âmbito da minha tese de doutoramento (Nunes 2009) sobre a imigração chinesa na área metropolitana do Porto, a viagem de um dos meus interlocutores privilegiados, Xu, uma imigrante chinesa no Porto, foi um dos temas sobre o qual a interpelei bastante, pois queria compreender o que a tinha motivado a partir, a deixar a sua terra natal e a procurar uma terra de acolhimento tão distante geográfica, política, social e culturalmente. No momento da escrita, recorri a alguns filmes de ficção para perceber até que ponto o representado no cinema era mera ficção ou se baseava em algo próximo do real. O cinema como arte e como representação do real.

No dia 17 de janeiro de 2001, perguntei a Xu por que motivo emigrou sozinha, deixando para trás os filhos e o marido (situação pouco habitual, na medida em que são normalmente os homens que partem em primeiro lugar, para explorarem e prepararem a reunificação da família nuclear), respondeu-me, após algum tempo de silêncio, que era difícil explicar, mas se eu fosse à sua terra natal iria compreender melhor. Passados mais de cinco anos, perguntei-lhe qual o sonho que tinha quando saiu da sua terra, riu-se, repetiu a pergunta, abanou a cabeça, encolheu os ombros, baixou a cabeça em silêncio e respondeu-me “Só quer sair, só quer sair... não sei [...] porque sai toda a gente” (uma parte desta resposta deu origem ao título do filme *Só Quer Sair, Só Quer Sair... Uma história da imigração chinesa*, vide minuto 00:02:58). Já, em 2001, em Qingtian (cidade da província de Zhejiang, situada a sudeste da China), me tinha dado resposta a esta pergunta quando me mostrou uma fotografia sua com colegas da escola, que tinham emigrado, praticamente todas, para a Europa, permanecendo apenas sete.

Ainda que não o tenha dito, para além das histórias de sucesso em termos de migração, que ouviu contar às suas colegas de escola e a outras pessoas, moveu-a sobretudo o desejo de deixar para trás a terra pobre, Qingtian, de melhorar a sua condição de vida e a da sua família e sobretudo a dos seus ascendentes, os pais, as pessoas mais importantes na cultura ancestral chinesa, a quem os filhos têm o dever de proteger até ao fim da vida, enviando-lhes remessas ou possibilitando, ao abrigo do reagrupamento familiar, a sua vinda para junto de si no país em que escolheram viver.

Contrariamente, aos imigrantes legais que transportam grandes malas, Xu e outros migrantes na mesma situação, saiu do seu país, da sua terra com o mínimo para passar despercebida nos lugares de controlo da migração. Este tipo de viagem sem mala, mas carregada de sonhos, de projetos é frequentemente representado no cinema.

No filme *America, America* de Elia Kazan, Stavros, um jovem grego da Anatólia, cansado de ver o pai numa posição de subserviência em relação aos Turcos, de ver a morte de um amigo arménio com quem construiu o projeto de emigração para a “Terra da Liberdade”, empreende, no fim do século XIX, uma viagem carregada de sonhos, de bens materiais e de obstáculos. Num primeiro momento até Constantinopla. Viagem atormentada durante a qual perdeu todos os seus bens (toda a riqueza da família), devido à sua ingenuidade, à não consciência do perigo e da má índole das pessoas com quem se cruzou no caminho.

Após ter passado algum tempo em Constantinopla, inicialmente numa situação de penúria, de trabalho escravo; depois, a viver de forma faustosa na casa da família da noiva rica, nunca lhe saiu do pensamento a ideia de deixar a sua terra natal. A memória da perseguição étnica no seu país, do genocídio arménio e da miséria imperou na sua decisão de emigrar, levando-o a renunciar à estabilidade, ao conforto, a um estatuto social burguês (decorrente da situação económica favorável da família da noiva) e a partir, agora, como Xu, sem mala, rumo à América,

onde começou a ganhar a vida³ com um trabalho não qualificado, engraxador de sapatos. Um novo homem livre no país da liberdade.

Foto de Xu em Barcelona.

Um pouco à semelhança, em alguns aspetos, com a personagem construída por Elia Kazan, Xu e muitos outros dos novos migrantes chineses até chegarem a Portugal (destino escolhido, porque o irmão mais velho se encontrava cá há alguns anos) fizeram uma longa viagem com muitas paragens, riscos, obstáculos durante o caminho. Saíram da China, a maior parte da província de Zhejiang, sem saberem muito bem quando chegavam ao país que elegeram como destino.

O caso de Xu, que partiu de Qingtian em outubro de 1995, é semelhante ao de tantos outros imigrantes de origem chinesa. Com visto turístico para a Checoslováquia⁴, deixou Qingtian

3 *Ganhar a Vida*, filme de João Canijo sobre a história de uma emigrante portuguesa que vive e trabalha nos arredores de Paris e que como muitas outras apenas vive para o trabalho, para a família e para juntar dinheiro para um dia voltar a Portugal. Numa madrugada de inverno, um agente da polícia mata o seu filho mais velho e, a partir desse trágico incidente, toda a sua vida irá ser posta em causa.

4 Denominação incorreta, visto ter sido extinta a 1 de janeiro de 1993, tendo o seu território sido dividido

rumo a Wenzhou num carro onde seguiam outras pessoas com a mesma intenção de emigrar. Em Wenzhou, tomaram um avião até Guangzhou⁵, onde permaneceram cerca de duas semanas. Depois, foram de barco até Hong Kong. Neste destino, a paragem foi apenas de um dia. Novo avião até à Checoslováquia. Nova paragem por um período de dois meses, juntamente com cerca de mais dez pessoas na mesma situação. A saída deste país foi de carro até à Alemanha. O percurso da montanha foi feito a pé, durante a noite e de madrugada. Chegado à Alemanha, este grupo dividiu-se conforme o destino que cada um tinha traçado. Uns rumo à Holanda. Outros em direção à Bélgica ou à França. O terceiro grupo iria ficar na Alemanha.

Três carros dirigiram-se cada um para seu destino. Vamos apenas seguir aquele em que viajava Xu, ou seja, o que se dirigiu para a Bélgica e a França. Ao chegar à fronteira da Holanda, o automóvel em que viajava foi impedido de continuar caminho. Xu foi conduzida num carro da polícia até à Bélgica por ter respondido que se encontrava nesse país. Aí foi presa. Ficou encarcerada durante dois meses. No dia em que foi libertada, saiu acompanhada por uma sua conterrânea, que vivia há muito na Bélgica.

Criaram-se rapidamente laços de solidariedade entre as duas. Essa noite passou-a na casa da família da sua companheira de encarceramento. Nas três noites seguintes, ficou noutra casa de conterrâneos, cujo contacto lhe foi dado por um dos membros da família onde passou a primeira noite de liberdade. As redes de entreajuda continuaram a funcionar. Foi levada de carro até França por um elemento desta segunda família. Na cidade francesa, cujo nome não recorda, comprou bilhete de comboio para Paris. Ao chegar lá, telefonou a uma pessoa sua conterrânea e ficou uma noite em sua casa. De manhã, levaram-na à estação onde aguardou sete horas pelo comboio que a iria levar até Barcelona.

Nesse tempo demorado de espera foi invadida pela insegurança, receio, ansiedade de ser descoberta na sala de espera onde aguardava o momento do embarque para Barcelona. Assim, para que a polícia que vigiava aquele espaço não desconfiasse do seu estatuto de indocumentada, comprou uma revista francesa, por detrás da qual se escondia, fingindo ler. Fingindo, pois não conhecia a língua. Esta estratégia revela o seu estado de vigília, o seu instinto de defesa, a sua capacidade de agir de forma pensada e calculada, perante mais um obstáculo com que se deparou no seu longo e tormentoso caminho. Revela também a preparação minuciosa para a viagem de risco e simultaneamente de esperança. O desejo de chegar ao país de destino, a obstinação que lhe deu forças para paulatinamente ir vencendo os obstáculos, os riscos do caminho, e a esperança de vencer este desafio são as âncoras que transportou consigo neste projeto de vida, que poderá concretizar-se caso saiba adaptar-se e agir face a situações prováveis e imprevistas.

O tipo de trajeto que Xu fez é denominado como “*pa shan*” (literalmente significa “escalar a montanha”), o mais perigoso de dois outros tipos possíveis⁶, inventariados por alguns

entre a República Checa e a Eslováquia. Não obstante este facto, preferi manter esta denominação por ter sido a utilizada pela minha informante.

5 Capital da província de Guangdong (Cantão), que faz fronteira com Hong Kong e Macau, situada no rio das Pérolas, é a cidade mais importante do Sul da China, que se desenvolveu rapidamente devido à sua situação geográfica e ao seu porto. Durante os séculos XIX e princípios do século XX, foi a principal ponte de saída para os emigrantes chineses.

6 Os outros dois tipos de trajetos são via direta graças a um visto de turismo ou de comércio (o trajeto mais caro) ou via “para-quedas”, o método mais habitual. O candidato a imigrante sai da China com um passaporte verdadeiro e por vezes com autorizações de residência ou com um passaporte do espaço Schengen, com destino final para um país Africano na maior parte das vezes (Yun e Poisson 2005: 35).

investigadores. “Esta via terrestre é de uma grande complexidade e pode escalonar-se em vários meses: apanha-se o comboio, o automóvel, o barco, a carroça, caminha-se a pé, etc. É muitas vezes por via marítima (Shui lu), onde alguns podem morrer contraindo doenças, afogando-se ou sendo asfixiados” (Yun e Poisson 2005: 35).

À semelhança das narrativas em que o herói por qualquer motivo tem de sair de casa e passar por várias provas até conseguir atingir os seus objetivos, também Xu como muitos outros imigrantes clandestinos deparou-se com vários obstáculos. Encontrou oponentes (pessoas que representam instituições de combate, de controlo ao processo de migração clandestina) e adjuvantes (pessoas do seu grupo de pertença, conhecidas da mãe ou recomendadas por quem em Qingtian organizou a viagem) pelo caminho e teve de prestar provas até chegar ao seu destino. Em Barcelona, ficou alojada na casa da cunhada de um irmão, onde permaneceu três meses a trabalhar nas confeções.

Foi em Espanha que, segundo o testemunho da filha, Fang (registado durante o trabalho de campo, em vídeo e montado no filme *Só Quer Sair, Só Quer Sair... Uma história da imigração chinesa* ao minuto 00:52:54), teve conhecimento do processo de regularização extraordinária de imigrantes clandestinos em Portugal. Ainda que não tenha chegado a Portugal, ao Porto, no prazo estipulado pela lei nº 17/96 de 24 de maio⁷, usufruiu desta legalização extraordinária de imigrantes, tal como muitos outros seus conterrâneos.

Foto que Xu enviou aos filhos ao chegar a Barcelona.

7 Nos termos desta lei, podiam requerer a regularização extraordinária “Os demais cidadãos estrangeiros não comunitários ou equiparados que tenham entrado no País até 25 de março de 1995 e nele tenham residido continuamente e disponham de condições económicas mínimas para assegurarem a subsistência, designadamente pelo exercício de uma atividade profissional remunerada.”

LUGARES DE PASSAGEM

Terminada a viagem é necessário escolher um local de instalação provisório ou definitivo. A situação de clandestinidade e portanto de invisibilidade dos imigrantes leva-os a ocupar lugares de passagem até ao momento em que conseguem tornar-se pessoas documentadas e inseridas no país de acolhimento.

Quando chegou ao Porto, Xu iniciou uma nova etapa do percurso migratório, a do reembolso da dívida contraída para poder fazer a viagem, necessitando para isso de começar a trabalhar, imediatamente a seguir à sua chegada ao país de destino.

O seu primeiro local de trabalho foi num ateliê de confeções, que funcionava no rés do chão de um edifício destinado à habitação⁸, numa rua do Centro da cidade, onde também vivia, assim como muitos outros chineses, num dos dois andares superiores também ocupados pelos donos da confeção, que disponibilizavam uma cozinha e quartos para alojar cerca de vinte trabalhadores imigrantes clandestinos. Os quartos, com mais de uma cama, eram partilhados por pessoas do mesmo género. Quartos nus, praticamente despojados de mobiliário: modestas camas e cadeiras. Os únicos elementos de decoração colados na parede junto à cabeceira da cama eram fotografias dos filhos, que se confundiam com posters de atores ou cantores, devido às poses, às imagens que serviam de cenário ao fotografado, à encenação dos atores, os jovens fotografados. Estas fotografias eram o único elemento que tornava este espaço menos impessoal. Com um elevado valor simbólico: a gestão da ausência dos filhos que ficaram na China com os avós ou tios, à espera de um dia virem também para a Europa para junto dos pais.

Este ateliê de confeções funcionava de forma discreta, como outros espalhados por Portugal e por outros países dos pólos da imigração chinesa, para ocultar a presença dos clandestinos e o aspeto subterrâneo das atividades nele desenvolvidas. Para Ma Mung (1999), esta opacidade pode ser entendida como uma estratégia de defesa para os Chineses se protegerem das ingerências de controlo externo.

A experiência migratória dos Chineses⁹ ensinar-lhes-ia assim que o segredo é uma boa defesa: apenas revelando sobre si mesmos o que os observadores pensam encontrar e que apenas é constituído por imagens que recompõem incessantemente, deixam um grande espaço à interpretação (a começar pela minha) e essa interpretação, que é sempre sujeita a caução devido ao carácter secreto, opaco, que atribuímos a estas populações, permanece sempre incerta (Ma Mung 1999: 116).

Embora subterrâneo, porque situado num rés do chão escondido e sombrio, o som estridente, tonitruante e quase ininterrupto das agulhas e dos motores de cerca de vinte máquinas de costura, quase amontoadas umas sobre as outras, abafando as vozes, ouvia-se continuamente. No espaço exíguo, com luz fria, onde os trabalhadores (homens e mulheres) trabalhavam à peça, a um ritmo mais acelerado ou mais lento em função das encomendas e dos prazos de entrega, os sons metálicos misturavam-se com os cheiros dos corpos. Este ateliê de confeções, como outros espalhados pela cidade (assim como noutros países: França, Espanha, Itália...) foi um exemplo de um novo “espaço” social movente, de um *scape* (Appadurai) formado por imigrantes (da China), *ethnoscapes* e por uma indústria – *technoscape*, que transpôs fronteiras.

8 A escolha de um local residencial para um ateliê de confeção é uma estratégia de ocultação da atividade muito usada para passar despercebida às inspeções de trabalho e do SEF (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras).

9 Neste artigo, Ma Mung aponta alguns países onde os Chineses tiveram de ultrapassar momentos dramáticos: Vietname, Cambodja, Malásia, Filipinas, Laos, México, Peru, Estados Unidos, etc.

Lugar de passagem, quase obrigatório, onde imigrantes ilegais tinham de pagar, com o seu trabalho, a entrada num outro “local imaginado”, que foram construindo no país de origem, porque viram a saída dos familiares, vizinhos ou conhecidos e porque deles receberam informações através dos media eletrónicos, sobretudo do telefone. Lugar de passagem da invisibilidade à visibilidade, da situação de imigrante indocumentado à situação de imigrante legal, mais um número a acrescentar nos dados estatísticos.

Filha Fang, fotografada num estúdio em Qingtian.

Espaço liminar, onde a submissão, o silêncio, o anonimato, a invisibilidade, o segredo têm um peso muito grande sobre o indivíduo e do qual só se consegue libertar após ter reunidas todas as condições para aceder à visibilidade na sociedade de acolhimento e assim ter acesso ao estatuto de homem livre, com rosto, com nome, com documentos de identificação e de autorização de residência no país recetor. A invisibilidade dos imigrantes indocumentados foi explorada no cinema, por dois irmãos belgas (Dardenne), cuja cinematografia se situa na fronteira entre o documentário e a ficção.

No filme *A Promessa* de Luc e Jean-Pierre Dardenne, imigrantes clandestinos oriundos da Europa de Leste, de África, ao chegarem à Bélgica são transformados em não-pessoas. Passam a

viver à margem da lei. Roger, passador e empregador de mão de obra barata, apodera-se dos seus passaportes e documentos de identificação para tratar do seu visto de residência. Estas pessoas ficam assim sem identidade. Têm de viver às escondidas num alojamento afastado da cidade, gerido por Roger e pelo filho, que se destina a imigrantes ilegais. Têm também de trabalhar às escondidas, alimentando assim a economia paralela. Sempre que a inspeção do trabalho visita o estaleiro onde trabalham, Roger, imerso numa rede intrincada de cumplicidade e de obediência a pessoas que integram instituições com interesses na imigração clandestina, é avisado, ganhando, deste modo, tempo para que os operários ilegais que trabalham por sua conta, se escondam, se tornem momentaneamente invisíveis perante a lei, a autoridade.

Roger, um indivíduo situado no lado da sociedade recetora, é o elemento mais frágil de uma rede que contacta com o Outro apenas por motivos de ordem pragmática: ir buscá-los ao local combinado quando a viagem termina, encaminhar os novos imigrantes para o alojamento, receber as rendas do aluguer, o dinheiro da passagem de alguns imigrantes que chegam a pedido do cônjuge, recolher os passaportes... Explora o Outro, desprotegido, dominado, sem voz, sem poder exprimir-se, comunicar, por desconhecimento da língua do país de acolhimento. Exerce o poder, o controlo, a dominação sobre estas pessoas que viajaram em busca de melhores condições de vida, de concretizar expectativas, sonhos. É também o indivíduo que tem de saber viver numa situação de grande instabilidade, viver no “fio da navalha”, viver entre uma relação de dominação e uma relação de dominado. De dominação relativamente a estas pessoas invisíveis perante a sociedade de acolhimento. De dominado em relação às pessoas de poder, representantes de instituições, de quem depende, porque ele próprio tal como os imigrantes se encontra numa situação de margem, de ilegalidade.

Também nos ateliês de confeções chineses no Porto, os imigrantes viviam e trabalhavam às escondidas. No entanto, o poder, domínio e controlo não era exercido por uma entidade exógena, como no filme *A Promessa*, mas por pessoas de dentro da própria comunidade, o que lhes possibilitava o acesso à mobilidade social. O “facto de trabalharem numa empresa chinesa permite-lhes continuar num sistema de redes sociais de solidariedade que poderão, ou que pensam poder, utilizar para constituir por sua vez uma empresa” (Ma Mung, 1999: 130).

Os ateliês funcionaram como um espaço social de continuidade cultural reconfigurada noutro espaço geográfico pelos imigrantes chineses, com deveres e direitos semelhantes aos que tinham no seu país de origem: mão de obra muito barata, horário de trabalho longo, sem dia livre nem férias. Um espaço de continuidade da sua identidade, da língua, dos hábitos, onde Xu trabalhou os seus primeiros três anos no Porto, quase sem contacto com a cidade, o exterior, pois quando havia encomendas de confeções portuguesas ou espanholas, tinha de trabalhar horas a fio (como acontece na China, cerca de 14 horas; esta situação pode ser vista no primeiro quadro do documentário *Wu Yong/Useless* [2007] de Jia Zhang-Ke) agarrada à máquina de costura a coser o maior número de peças de roupa possível (visto o salário ser em função do número de unidades) para se libertar desta condição de “pessoa invisível”, que enquanto não pagar a sua dívida devido à entrada num novo mundo não pode tornar-se livre. O tempo que Xu demorou a pagar a dívida é semelhante ao dos seus conterrâneos em França. Segundo Yun, Poisson, o período de reembolso da dívida varia entre três e dez anos (2005: 37).

Atualmente, estes espaços tornaram-se silenciosos. As máquinas de costura estão paradas neste local. Xu, como outros trabalhadores indocumentados que por aqui passaram, à medida que se começou a libertar deste peso, passou a dedicar-se à venda ambulante em feiras, ao

fim de semana, e a viver noutro espaço, partilhado com o irmão. Em 1999, deixou o ateliê e alugou uma loja pequena. Nos primeiros tempos, esse espaço funcionava simultaneamente como local de trabalho e de habitação. Comia e dormia num espaço exíguo e frio ao fundo da loja. Provavelmente, não foi nem será a única imigrante chinesa a fazê-lo.

Filho Liu.

No dia 20 de novembro de 2000, chegou o marido não ao abrigo do reagrupamento familiar, mas clandestino. Veio da Bulgária, primeiro país para onde se dirigiu depois de sair da China. Primeira paragem no percurso até chegar ao Porto, porque tinha aí uma rede familiar que lhe deu alojamento e trabalho, numa loja. Passado alguns meses, comprou bilhete de avião com destino a Paris. Xu comprou-lhe a passagem de ida e volta Paris-Porto-Paris. Foi uma estratégia que encontrou para que o marido, Liu, entrasse em Portugal sem necessidade de controlo fronteiriço.

FOTOGRAFIAS E VIAGENS

Em fevereiro de 2001, Xu fez uma viagem à China com um objetivo: o de ir buscar os filhos ao abrigo do reagrupamento familiar. Acompanhei-a nesse momento importante da sua vida.

Quando pela primeira vez me encontrei sozinha em frente a estas pessoas de que só entendi os risos ou as cóleras, julguei que não poderia voltar uma segunda vez. Sentia-me demasiado só. E depois este país impôs-se-me (Latour 1992:30).

Esta situação de desconhecimento da língua do outro, de entendimento apenas do não verbal, dos risos, das cóleras de que esta antropóloga francesa nos dá conta aquando dos seus primeiros contactos no terreno, no Níger, também me aconteceu quando cheguei à China, como podemos ver nas palavras inscritas no diário de campo.

Wenzhou, China, 13 de fevereiro de 2001. Conheci a Fang no aeroporto de Wenzhou. „Esta é a minha filha“, foram as palavras de Xu para me apresentar a filha, jovem adolescente, com 13 anos, acompanhada pelo irmão mais novo e pela tia. Esboçou um sorriso tímido para mim, uma desconhecida, uma estranha e estrangeira que observava com uma câmara de vídeo o reencontro da mãe com os filhos e a irmã. Não pude falar com ela, porque desconhecia a sua língua. Respondi-lhe também com um sorriso. No momento do reencontro com os filhos e a irmã não houve abraços efusivos, nem beijos, nem lágrimas de contentamento. Não houve nenhum toque físico. Embora Xu já me tivesse dito que na China os afetos não se demonstram em espaço público, fiquei um pouco chocada. “A tolerância aos contactos físicos é em primeiro lugar cultural, ligada à educação recebida, mas modula-se segundo a sensibilidade individual e as circunstâncias.” (Le Breton 2006: 228) [Diário de campo, 13/02/2001].

Passados dois dias, agora em Qingtian, em casa da família, Xu mostrou-me algumas fotografias da filha: bebé, criança em idade escolar, adolescente. Também me mostrou fotografias de si própria mais jovem com os filhos e uma fotografia que disse ser a única em que está representada toda a família (Xu, marido e filhos) [Diário de campo, 15/02/2001].

A observação das fotografias dos filhos de Xu, a observação de fotografias coladas nas paredes nuas de um quarto – partilhado por várias mulheres migrantes de origem chinesa – situado no andar superior do ateliê de confeções numa rua do Porto e a minha experiência de ser fotografada num estúdio em Qingtian, levam-me a dizer que a fotografia desempenha um papel importante na construção da imagem que quero dar de mim ao outro, inclusivamente no que diz respeito à possibilidade de escolha de uma nova identidade étnica. A transformação dos traços orientais em traços ocidentais ou vice versa é operada através da maquilhagem, do vestuário, do penteado, do cenário, da luz, da pose.

Praticamente desde a invenção de Daguerre¹⁰, as fotografias acompanharam as pessoas em viagem: viajantes, exilados, emigrantes.

As fotografias juntavam-se a outros objetos arrumados com cuidado que os emigrantes levavam também consigo, em guisa de viático. Para uns, tratava-se de vinhetas piedosas representando a Madona ou o santo patrono da sua localidade – os novos emigrantes eram entre os povos os que mais gostavam de tais imagens e os menos inclinados a delas se separarem. Para outros, tratava-se de pequenas obras reunidas, cuja ilustração a cores figurando sobre a cobertura os tinha tentado (Mary 1993 : 193).

10 Em agosto de 1839, foi feita a apresentação pública da invenção de Daguerre, por Arago, à Academia das Ciências e das Belas Artes. No seu discurso, Arago enfatizou esta invenção como servindo quase exclusivamente o progresso do conhecimento e da ciência. Concluiu mesmo, dizendo de forma clara “Há, de uma maneira geral, poucos motivos para pensar que o mesmo instrumento poderá alguma vez servir para a arte do retrato” (citado in Mary 1993: 19).

Nos primeiros tempos em que a antropologia era essencialmente um trabalho de compilação, os antropólogos utilizavam a fotografia como uma técnica de recolha de dados.

Após alguns anos de utilização da fotografia em antropologia, os pioneiros abandonam-na por considerarem que esta não tinha um verdadeiro estatuto científico. Só mais tarde, quando a antropologia deixou de ser feita por antropólogos no gabinete para passar a ser feita por antropólogos que vão para o terreno, a fotografia ocupou um lugar nas práticas de observação e o aparelho fotográfico foi integrado na sua instrumentação científica.

Malinowski, um dos primeiros antropólogos a fazer trabalho de campo, entre os anos 1914-1918, época em que realizou trabalho de campo na Melanésia, na ilha de Mailu, a maior parte do tempo, e depois mais a Sul na ilha de Trobriand, que fez muitas fotografias, embora no seu diário de campo desse conta da sua inexperiência, do seu amadorismo no que se refere à técnica fotográfica.

Acordei às sete da manhã, fiz a volta da aldeia [...] toda a gente saiu para pescar [...] decido fazer fotografias. Enrolei-me com o aparelho – por volta das dez horas – um pouco estragado, desperdicei uma bobina. Furor e humilhação. O destino está contra mim; finalmente, funcionou. Fotografei mulheres. Voltei irritado (Malinowski 1997: 168).

Ontem e hoje tive dificuldades para tirar fotografias; uma falta de jeito é um dos principais obstáculos ao meu trabalho (1997: 180).

As fotografias para Malinowski não são suportes, mas pontos de partida para a escrita, como podemos ver num texto que surge no fim do primeiro volume dos *Jardins de Coral e suas Mágicas*, com o título “Confissões de Ignorância e de Fracasso”:

Redigindo os meus dados materiais sobre os jardins, constato que a verificação (o controlo) dos meus apontamentos de campo me conduziu, graças às fotografias, a reformular as minhas declarações sobre inúmeros pontos... [...] Descobri também que, no tocante à horticultura – muito mais gravemente que nos dois volumes anteriores descritivos – cometi um ou dois pecados mortais contra o trabalho de campo. Para o dizer com algumas palavras, parti do princípio do pitoresco e da acessibilidade. Cada vez que algo de importante estava por acontecer, tinha o meu aparelho comigo. Se a imagem se apresentava bem no aparelho, tomava-a... Porém, da primeira cerimónia nos jardins somente uma vez fui testemunha e, por acaso, o tempo estava mau e a luz deficiente também... Além disso, não tinha a máquina comigo! (1966: 461-462).

Gregory Bateson e Margaret Mead também utilizaram a fotografia de forma intensiva “para tentar apreender fenómenos que escapam à palavra, particularmente os que alguns deles [antropólogos] chamaram a «comunicação não verbal». Quer dizer as trocas que passam pelo silêncio, os olhares, as expressões, as mímicas, os gestos, a distância, etc.” (citado in Maresca 1996: 133).

A fotografia desapareceu da monografia antropológica assim como as notas de campo, que o antropólogo redige diariamente durante todo o processo de pesquisa no terreno. O diário de Malinowski só foi publicado em Inglaterra em 1967 (20 anos após a sua morte), sem contudo deixar de provocar um choque para os antropólogos e ser considerado quase um sacrilégio.

Atualmente, os antropólogos e sobretudo os antropólogos visuais utilizam a fotografia, o vídeo no trabalho de campo. Sem a crença dos primeiros antropólogos na autenticidade da fotografia, os investigadores contemporâneos valorizam-na enquanto metáfora visual da sua

experiência no terreno (Maresca 1996; Banta e Hinsley 1986). Também os documentaristas utilizam a fotografia como elemento integrante da narrativa.

Em *A Fotografia Rasgada – Crónica de uma Emigração Clandestina* de José Vieira, a fotografia é utilizada não como documento de arquivo, mas como fragmento da memória¹¹ de quem parte e de quem fica. A fotografia como parte do processo social (Ribeiro 2004: 31) da migração. Os primeiros planos do filme são os de uma fotografia segura por uma mão (a do candidato à emigração, cujo rosto não vemos), que é entregue a outra mão de outra pessoa (o passador), que a rasga ao meio, devolvendo metade ao seu proprietário. A identidade dessas mãos só nos é revelada por volta do minuto trinta e seis, quando um dos emigrantes de Seixas, numa conversa no café conta que, antes de partir, deixou uma fotografia sua ao passador que a rasgou ao meio, ficando cada um com a sua metade. Só após ter chegado ao destino, enviava metade do retrato para a família, como prova material, física de que tinha chegado bem e também como uma indicação de que a família já podia pagar a sua viagem ao passador.

A fotografia surge neste filme como uma parte importante que integrava o processo social da emigração portuguesa clandestina para França, nos anos 1960 e 1970. O retorno de metade da fotografia que se vinha juntar à outra metade que ficava, marcava assim o fim do ciclo da viagem clandestina que tinha terminado com sucesso, o fim do processo contratual entre o passador e o emigrante.

Até que ponto o ato de rasgar a fotografia pode também ser lido como um ato de posse, como uma relação de poder do passador sobre a pessoa representada, o emigrante numa situação de fragilidade social? Como um ato simbólico de separação, de afastamento, de distância, de transformação futura da identidade pessoal e social da pessoa que viaja (o emigrante) em relação às pessoas que ficam?

No documentário *Les Gens des Baraques* (1995), a fotografia assume um valor documental, funcionando como um ponto de partida para a investigação. O fio condutor desta narrativa fílmica é assegurado pela pesquisa-pretexto de um jovem, fotografado em bebé, em 1970, num quarto de uma barraca (num bairro de lata nos arredores de Paris), junto da mãe, muito feliz com o seu filho recém-nascido. Robert Bozzi, o realizador, nunca esqueceu os seus olhares meigos. Vinte cinco anos mais tarde, inicia uma pesquisa (a partir de fotografias das pessoas filmadas) nos mesmos lugares, onde os bairros sociais (HLM) substituíram as barracas, para encontrar as pessoas filmadas, nessa época, de quem nada sabia, para lhes devolver as imagens que, no seu entender, lhes pertencem e também para que lhe contem a sua vida, a sua integração, as suas memórias. Após uma longa pesquisa, Bozzi consegue encontrar, não em França mas em Portugal, a mãe do bebé, que não reconhece a fotografia nem a sequência fílmica que o realizador lhe mostrou em vídeo. Só com a ajuda da “aliada” (expressão utilizada por Bozzi), Isaura, que lhe chamou a atenção para os seus traços físicos, nomeadamente o nariz, ficou

11 As imagens dos mortos são muitas vezes associadas à memória, embora o “efeito de presença” seja mais importante. Associadas à morte, as fotografias tornam presentes as pessoas desaparecidas. Em Qingtian, na China (2001), assisti a um ritual funerário budista que teve a duração de 5 dias. Observei (e registei em vídeo) o corpo da “pessoa em viagem” coberto da cabeça aos pés com uma peça de seda, substituída todos os dias pelos familiares mais próximos. O rosto não estava visível, apenas visíveis os pés dentro de uns sapatos pretos, em pano bordado. Também visível a imagem do rosto representado numa fotografia aumentada, emoldurada e exposta na parede. A fotografia como lugar da memória que torna presente a pessoa desaparecida, representada, fixada e imobilizada instantaneamente em vida.

convencida de ser ela a pessoa representada naquela fotografia. Se as pessoas fotografadas não estiverem familiarizadas com a sua imagem, a fotografia deixa de ter a função de memória e passa a ser apenas um documento.

Para Xu, as fotografias mais do que documentos visuais, são documentos da memória investidos de um grande valor simbólico, na medida em que funcionam como uma forma de reapropriação simbólica dos seres nelas representadas (os filhos, o marido).

Para além destas fotografias da família que povoam a memória de Xu, há também outras (de amigas, de alguém de quem gostou muito), outros documentos: cartas de emigrantes, seus amigos ou familiares, documentos pessoais do seu tempo de estudante, que quis rever no tempo em que permaneceu em Qingtian.

Tempo de preparação de uma nova etapa da sua vida: a reunião da família. Tempo de “reconquistar” os filhos mais habituados a viver com a tia e a avó do que com a mãe. Tempo de espera, de ansiedade e nervosismo, porque o Ministério dos Negócios Estrangeiros foi muito moroso no despacho do processo de reunificação familiar relativo aos filhos, o que implicou várias idas à Embaixada de Portugal em Beijing, alguns telefonemas para uma funcionária do SEF do Porto, o recurso à *guanxi*¹² para acelerar o processo e o adiamento da viagem de regresso, prevista para fim de março.

Filhos de Xu com avó e tia, Qingtian.

Em abril de 2001, Xu regressou ao Porto. Desta vez, não teve receio, porque em situação legal, nem veio só. Trouxe consigo os filhos. Foi em Portugal, no Porto, que a família passou

12 “A *guanxi* baseia-se numa identidade que pode ser associada, como por exemplo «ser do mesmo povo», ou resultar de escolhas individuais voluntárias como a amizade” (Beltrán Antolín 2003: 136).

a viver junta, na mesma casa, pela primeira vez. Antes de emigrar, Xu vivia com os filhos em Qingtian e o marido vivia noutra cidade maior, na mesma província, em Wenzhou, onde trabalhava nas confeções. Quando Xu partiu, os filhos ficaram em casa da sua irmã mais velha, onde permaneceram até reunir todas as condições para a reunificação familiar. Por esse motivo, os primeiros tempos, no Porto, foram de adaptação para todos os elementos da família. Agora, em 2011, vive num apartamento próprio, tem duas lojas, é avó, o filho entrou na Faculdade no curso de farmácia. Não pensa voltar à China, porque e passo a citá-la “o meu amor é Portugal”.

REFLEXÕES FINAIS

Todo o processo migratório que se inicia na viagem e termina na inserção do imigrante na sociedade recetora não é apenas documentado por escrito, por imagens e sons pelos antropólogos, pelos antropólogos visuais, pelos sociólogos, mas também, ainda que com um objetivo diferente, em exposições em Museus, nomeadamente no *Museu da Imigração* em São Paulo, no *Museu Nacional da História da Imigração* em Paris...

O objetivo destes espaços museológicos não é o de compreender a imigração, o imigrante enquanto agente social e cultural que foi movido a sair do seu país por razões diversas, mas o de recolher artefactos, documentos, preservar e divulgar a sua importância nas origens históricas da cidade e do país, ou seja, “congelar” objetos, sonhos, pessoas, vozes da memória, que ainda que reificados e expostos em vitrinas ou em ecrãs alimentam o imaginário dos visitantes destes espaços peçados de pedaços do vivido dos imigrantes.

O *Museu Nacional da Imigração* em Paris tem ainda outro objetivo, o de fazer evoluir os olhares e as mentalidades sobre a imigração. Ainda que indiretamente, também o antropólogo, o sociólogo, o geógrafo, ao estudarem os movimentos das pessoas podem com o seu contributo científico ajudar à mudança de atitude e de olhar do autóctone sobre o outro que chega ao seu país para trabalhar, estudar, ganhar vida...

O cinema de ficção e documentário e a pintura também representam visualmente este fenómeno social. Em Buenos Aires, realizou-se pela primeira vez, em 2010, o *I Concurso de Pintura “Frugando Radici”*, uma iniciativa da *Unione Sicilia Emigrati e Famiglie* (USEF) e do Consulado da Itália da província argentina de Mendoza, que visa transmitir ao mundo a história da imigração italiana. O albergue, o prostíbulo, os navios, as fábricas e as ferrovias, associados à presença e ao desenvolvimento das cidades que foram destino de imigrantes italianos foram alguns dos temas propostos¹³.

Como sabemos, o cinema elegeu o navio como um dos cenários em alguns filmes sobre a imigração para a “Terra da Liberdade”, para representar a viagem penosa e desumana dos candidatos à imigração, que só depois de passarem por um controlo apertado dos oficiais de imigração e dos médicos dos serviços de saúde, que sobem para o navio ancorado para atestar das condições de saúde destes homens e mulheres anónimos, obtêm o estatuto de imigrante ou são reenviados para o país de origem, por não cumprirem as condições de saúde exigidas ou

13 Esta informação foi recolhida no site <http://lambaritalia.blogspot.com/2010/02/concurso-de-pintura-sobre-imigracao.html> (consultado em 20 de janeiro de 2011).

por terem infringido normas durante o percurso. Destaco *America, America* de Elia Kazan e *O Imigrante* de Chaplin.

No filme *O Imigrante* (1917) de Chaplin, as imagens da viagem dos imigrantes rumo à “Terra da Liberdade”, a bordo de um navio, em 3ª classe, mostram, embora de forma exagerada e burlesca, as condições inumanas em que viajam. O convés era a parte do navio que lhes estava destinada. Um lugar sem condições, onde a agitação do mar se fazia sentir de forma muito violenta, provocando enjoo e vômitos. Viajavam aninhados, rolando uns em cima dos outros, assemelhando-se mais a objetos ou animais do que a seres humanos.

No filme *America, America*, Elia Kazan (ele próprio imigrante, como se define no princípio do filme: “O meu nome é Elia Kazan. Grego de sangue, Turco de nascimento, Americano porque o meu tio fez uma viagem”) sublinha a ideia de uma viagem muito longa, em condições difíceis, penosas para os futuros candidatos à imigração, que viajam em terceira classe, sem condições, expostos à intempérie. Viagem muito longa, durante a qual a câmara vai fixando os rostos, os olhares, as atitudes, os gestos dos futuros imigrantes, que revelam a passagem por vários estádios de espírito: desde a angústia, a dor, a apreensão, à alegria, à esperança, ao nervosismo, quando é avistada terra, a Ellis Island, e depois a Estátua da Liberdade. Quando alguém grita “I Ameriki!”, a câmara capta, em grande plano, rostos de homens e mulheres perturbados pela concretização do seu sonho.

O facto de uma temática social ser “escrita” sob uma multiplicidade de olhares interdisciplinares abre novas perspectivas de diálogo entre a linguagem científica e artística e novas vias de interpretação à antropologia e mesmo uma nova forma de escrita interativa e hipermediática, tecida a partir de uma multiplicidade de fios com texturas, cores, formas, imagens, palavras, sons que a tornam mais rica, mais densa de sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beltrán Antolín, Joaquín. 2003. *Los ocho inmigrantes cruzan el mar. Chinos en extremo occidente*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Appadurai, Arjun. 2001. *Après le Colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Éditions Payot.
- Banta, Melissa and Curtis Hinsley. 1986. *From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery*. Cambridge, MA: Peabody Museum Press.
- Barth, Fredrik. 1992. “Towards greater naturalism in conceptualizing societies”. Pp 17-33 in *Conceptualizing Society*, edited by Adam Kuper. New York: Routledge.
- Chen, Ying. 1993. *Les Lettres Chinoises*. Québec: Leméac.
- Clifford, James. 1999. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Hannerz, Ulf. 1992. *Cultural complexity: studies in the social organization of meaning*. New York: Columbia University Press.
- Latour, Eliane de. 1992. *Les Temps du Pouvoir*. Paris: Ed. EHESS.
- Le Breton, David. 2006. *La Saveur du Monde, une anthropologie des sens*. Paris: Métailié.
- Malinowski, Bronislaw. 1966. *Coral gardens and their magic*. Vol. 1, *Soil-tilling and agricultural rites in the Trobriand Islands*. 2nd ed. London: George Allen & Unwin.
- _____. 1997. *Um diário no sentido estrito do termo*. Rio de Janeiro: Record

Marcus, George E. 1998. *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.

Mary, Bertrand. 1993. *La Photo sur la Cheminée*. Paris: Éditions Métailié.

Maresca, Sylvain. 1996. *La Photographie, un miroir des sciences sociales*. Paris: L'Harmattan.

Ma Mung, Emmanuel. 1999. "Le secret des Chinois". *Sigila* n° 3: 111-119.

Nunes, Maria Fátima. 2009. *Imagens das Migrações. Chineses na área metropolitana do Porto. Do ciclo da seda à era digital*. Tese de doutoramento em antropologia, especialidade de antropologia visual. Lisboa: Universidade Aberta.

Ribeiro, José da Silva. 2001. *Colá S. Jon, Oh Que Sabe! As imagens, as palavras ditas e a escrita de uma experiência social e ritual*. Porto: Afrontamento.

_____. 2004. *Antropologia visual. Da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Boaventura de Sousa. 1994. "Modernidade, identidade e a cultura de fronteira". *Tempo Social* 5(1-2): 31-52.

Yun, Gao and Véronique Poisson. 2005. "Nouvelles formes d'esclavage parmi les Chinois récemment arrivés en France." Pp. 29-44 in *Hommes & Migrations*, n° 1254. Consultado em 10 de março de 2007 (http://www.hommes-et-migrations.fr/docannexe/file/1277/dossier_1254_dossier_1254_29_44.pdf).

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Bozzi, Robert. 1995. *Les Gens des Baraques*. [DVD].

Canijo, João. 2004. *Ganhar a Vida*. Atalanta Filmes. [DVD].

Chaplin, Charlie. 1917. *O Imigrante*. JRB. [DVD].

Dardenne, Jean-Pierre e Luc. 1996. *A Promessa*. Atalanta Filmes. [VHS].

Kazan, Elia. 1964. *America, America*. Wild Side Video.

Zhang-Ke, Jia. 2007. *Wu Yong/Useless*. Xstream Pictures. [DVD]

Nunes, Maria Fátima. 2007. *Só Quer Sair, Só Quer Sair... Uma história da imigração chinesa*. [DVD].

Vieira, José. 2002. *A Fotografia Rasgada – Crónica de uma Emigração Clandestina*. Paris: La Huit, [DVD].

«JOURNEY OF HOPE», FROM THE ANTHROPOLOGIST'S AND THE ARTIST'S POINT OF VIEW

My intention is to write about the "journey of hope", meticulously prepared by immigrants, before their settling in a new geographic area, a new economic, social, political, cultural world, constructing a life project in an imagined place, built on dreams and stories told by their fellow citizens, on movies, letters or calls from family members or friends from abroad. A written account, woven out of a multiplicity of views, of narratives that link to different areas of knowledge in the realms of anthropology and arts, such as literature, cinema, painting...

Keywords: travel, anthropology, writing, film, art