

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



RETRATOS DA EMIGRAÇÃO EM ‘GANHAR A VIDA’ E ‘GAIOLA DOURADA’

MANUEL JOÃO GASPAR FERREIRA PAULO

Tese orientada pela Professora Doutora Luísa Afonso Soares, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em “Cultura e Comunicação”.

2018

Índice

Introdução	
Resumo	7
1. Estado da Arte	9
2. Corpus Cinematográfico	19
3. Breve História da Emigração	22
4. Emigração e Cinema	36
5. Cinema Português e Alteridade: breve história do cinema português	47
6. Análise fílmica	
6.1. <i>A Gaiola Dourada</i> (Rúben Alves)	56
6.2. <i>Ganhar a Vida</i> (João Canijo)	70
Conclusão	78
Filmografia	82
Referências	83
Sitiografia	88

Agradecimentos

À Professora Doutora Luísa Afonso Soares, e à Doutora Filipa do Rosário pela orientação prestada durante a elaboração do trabalho.

Ao A.N.I.M (Arquivo Nacional de Imagem em Movimento) e à cinemateca portuguesa pelo apoio que me foi facultado.

À minha família e em especial ao meu irmão que tanto me incentivaram.

Introdução

Esta é uma dissertação de mestrado em “Cultura e Comunicação” e tem como tema “A Representação do Emigrante Luso no Cinema”. Pretendemos com este trabalho traçar um retrato do emigrante português no cinema, bem como trazer um olhar sobre as vicissitudes que o têm acompanhado em França. Assim, no início do trabalho iremos proceder a uma minuciosa pesquisa, que vai incidir em teses e dissertações cujo tema seja a emigração portuguesa para aquele país. Posteriormente vamos elencar um corpus de filmes, de onde se extraíram duas ficções ou documentários para uma futura análise. A pesquisa e visualização dos filmes foi realizada no A.N.I.M. (Arquivo nacional De Imagem em Movimento), bem como na Cinemateca Portuguesa. Com o intuito de fazer uma introdução ao tema, ou seja, para contextualizar a vida e a mentalidade do emigrante português em França, faremos uma pequena história, onde vamos começar por descrever o *Estado Novo* e as suas instituições e suas repercussões na vida dos portugueses emigrados. Ainda, no mesmo capítulo, vamos elencar as dificuldades, bem como caracterizar costumes, hábitos e mentalidades daqueles migrantes. Discorreremos ainda sobre a importância que o cinema tem para este grupo social e para a sociedade de um modo geral. Este capítulo abordará os tipos de cinema que em concreto se dedicam a retratar estas minorias e a forma como estas contribuem para incrementar o transnacionalismo e transculturalidade dentro dos países europeus. Esta reflexão chamar-se-à *Emigração e Cinema*. Após este faremos uma história do cinema português e a sua relação com o Outro, a transculturalidade e transnacionalismo. Este capítulo intitular-se-à *Cinema Português e Alteridade – Breve história do cinema português*. Depois de visionar todos os filmes que foram selecionados para o referido corpus, vamos eleger dois, os quais serão submetidos a uma análise extensiva que se estenderá desde a vida dos portugueses em França até à interpretação de gestos, décor, hábitos, mentalidades, imagens, personagens... Quanto à conclusão teremos como objetivo uma comparação entre os dois filmes, a fim de iluminar um pouco mais a vida dos portugueses em França,

utilizando alguns dos conceitos que foram descritos nos capítulos *Emigração e Cinema e Cinema Português e Alteridade – Breve história do cinema português*.

Resumo

Esta dissertação tem com objectivo a análise dos retratos da migração portuguesa no cinema. Neste sentido começámos por realizar pesquisa sobre o estado da arte. Foram encontradas sobretudo trabalhos académicos sobre a problemática dos emigrantes portugueses em França, desde os anos 1950 à atualidade, período que nos interessa particularmente. Posteriormente, com o objetivo de comparar a investigação e a cinematografia produzida até então, procedemos à criação de um extenso corpus de filmes. Após o visionamento dos filmes e documentários decidimos eleger duas ficções, que consideramos as mais representativas da emigração portuguesa para França, são eles: *Ganhar a vida* de João Canijo de 2001 e *Gaiola Dourada* de Rúben Alves, de 2013. Pareceu-nos importante apresentar um enquadramento histórico-social, que permita uma leitura mais esclarecida dos filmes em análise. Com este objetivo realizámos uma breve história da emigração portuguesa para França, que inclui uma síntese do que foi o regime salazarista e das suas instituições face à emigração, a fim de demonstrar o quanto era dúbia a política de Salazar face à emigração. A seguir fizemos uma reflexão sobre o *Accented Cinema* e outras variantes de cinema que tratam a questão das minorias, onde estão incluídos os emigrantes. Expomos a forma como este tipo de cinema e as migrações em si têm modificado culturalmente, a partir do seu interior, as sociedades europeias, sendo que estes países têm passado de uma monoculturalidade étnica para uma multiculturalidade, tornando o espaço Schengen transcultural e transnacional. Após este capítulo elaboramos uma pequena reflexão sobre o cinema português, com incidência nas questões relativas a alteridade, colocando a tese de que o cinema português dos últimos tempos tem evoluído para um cinema transcultural e transnacional. Partindo desta perspetiva, procedemos à análise dos filmes seleccionados, na convicção de que representam abordagens distintas e paradigmáticas do que foi a emigração portuguesa. Por fim, a conclusão remete-nos para a comparação entre os dois filmes, aplicando conceitos que foram sendo trabalhados em capítulos anteriores com o objetivo de trazer

um pouco mais de luz sobre o que tem sido os meandros da emigração portuguesa em França.

Palavras Chave: Cinema, Emigração, Confronto de Culturas. Hibridismo. Transculturalidade

Abstract

This dissertation focus on the representation of Portuguese migration to France in the Portuguese cinema. In this sense, we started by searching for previous works connected to this theme. We found some works that reveals the history of Portuguese population in France since the final fifties until nowadays, which is very important for our work. After that, we defined a film corpus, in order to compare the movies with the research. In the following task, we proceeded to the selection of two movies, and the chosen were: *A Gaiola Dourada* (2013) de Rúben Alves, and *Ganhar a Vida* (2001) de João Canijo. In order to get a more transparency in the film analysis, we found important present some social-historical contextualization. With this goal, we develop a brief history of Portuguese migration to France, which includes a reference to Salazarism, and its perspective on migration. Within the *Accented Cinema* section, we exposed the way these minorities' emigrants are represented in cinema and as they have transformed the cultural identity of the European continent into a transcultural identity. Therefore, we also develop a chapter about Portuguese cinema, and its relation with the alterity, we set the hypothesis that, within these last years, Portuguese cinema has evolved to a transcultural and transnational stage. Perting from this perspective, we analysed the elected films convicted that they present visions about Portuguese migration. In the end, we compared both films, using some of the concepts developed in the previous chapters, with a single goal, bringing light about what have been life of these Portuguese emigrants in France.

Keywords: Cinema; Emigration; Clash of Cultures; Hybridism; Transculturality

1 - Estado da Arte

Este trabalho retrata o emigrante português no cinema e servir-nos-á como propósito para definir as novas identidades e transculturalidades, que se foram construindo desde os inícios dos anos 1960 até à atualidade.

Esta dissertação tem particular incidência na emigração para França. Neste sentido, está em curso uma seleção de filmes que configurem a construção ou negociação da identidade num novo enquadramento social, cultural e linguístico, tendo também como objetivo encontrar eventuais fenómenos de transculturalidade. Consideraremos as diferentes gerações de emigrantes, que parecem ter vivido diferentes processos de aculturação face à cultura de chegada. Será pertinente considerar igualmente questões de género, procurando nesta dissertação confirmar a tendência inicial para uma representação dramática e uma mais recente abordagem cômica ao fenómeno da emigração. Posteriormente vamos complementar estes dados com uma investigação que nos levará a uma confirmação ou negação dessas experiências, caracterizando desta forma três gerações. Vamos analisar as representações da emigração desde o primeiro momento da ida dos portugueses para França, nomeadamente aqueles que se deslocaram para esse país ainda em tempo de ditadura, não descurando como é óbvio os clandestinos, que foram a “salto”, e as diferentes formas como o fizeram. Importa salientar as dificuldades sofridas por estes portugueses da primeira geração. É de todo importante definir os processos de aculturação e o conseguir emprego em França, visto que não entendiam a língua. Semelhante tarefa hercúlea também foi aquela de educar os seus filhos em solo francês, dado que os pais não compreendiam a cultura dominante, e os filhos através da escola estavam a absorve-la constantemente. Não menos importante é o facto de se tentar conhecer as aspirações destes jovens dentro da sociedade francesa. Importa considerar a forma como estes lusodescendentes negociaram a sua identidade, uma vez que eram bilingues e com dupla identidade.

A segunda ou terceira geração de emigrantes pode considerar eventualmente o regresso à terra de seus pais, pois tal opção não é descabida, só que o Portugal das férias de verão, cheio de romarias, praia e festas, é um Portugal diferente daquele verdadeiro Portugal, que constatamos no dia-a-dia. Sim, os nossos emigrantes, nomeadamente, os jovens têm uma visão idílica do nosso país. O que acontece demasiadas vezes é que estes jovens esbarram numa realidade sociocultural diferente daquela que eles pensavam que iam

encontrar, e muitos acabam por regressar a França, e ainda outros partem para destinos diversos, sendo que porventura, outros há que fixam residência em Portugal, não obstante as dificuldades.

Seguiu-se então uma pesquisa intensiva, onde verificamos a existência de alguns trabalhos que nos podem ser uteis para o desenvolvimento desta dissertação.

Assim, Heleno Torrado Mireille na sua tese de Mestrado “Descendentes de emigrantes portugueses em França - reencontro com as suas raízes”, (2012)¹ dá-nos uma perspectiva interessante. Torrado Mireille expõe-nos aqui a segunda e terceira geração de emigrantes lusos em França, ou seja, aqueles que já nasceram lá, portanto filhos daquela primeira vaga de portugueses que deixaram o seu país nos anos 1960 e 1970. Mireille retrata também a problemática que surgia por vezes em França, no seio dos casais portugueses de primeira geração. Constata-se que as mulheres aprendiam mais facilmente a língua do que maridos, facto que se deve às diferentes profissões que ambos desempenhavam. Sendo assim, as mulheres absorviam a cultura francesa mais depressa: dado os seus trabalhos como empregadas domésticas ou porteiras, interagiam com mais francesas e franceses do que os seus maridos que trabalhavam na construção, emprego este que não era exercido pela cultura dominante francesa. Desta forma, as mulheres tornavam-se mais independentes, do que outrora tinham sido em Portugal. Isso acarretaria problemas domésticos, por vezes desentendimentos entre os conjugues, ciúmes e desconfianças.

Quanto aos jovens luso-descendentes, a sua língua é o português até entrarem para a escola, a partir daí começam a afastar-se da cultura paterna, ou seja, passam a ter duas culturas em paralelo, sendo que alguns dos elementos educativos e civilizacionais que aprendem nas escolas são demasiados exigentes para a mentalidade do português sénior emigrado que era frequentemente analfabeto. Os jovens mantêm-se em contacto com Portugal, através da internet ou da televisão por cabo e assim formaram uma cultura híbrida, que conjuga as duas culturas. Muitos deles têm regressado à terra de seus pais. No entanto, são muitos aqueles que se dececionam com Portugal. Nos últimos tempos essa decepção está muito ligada à crise que tem roubado empregos e ao inevitável choque cultural de sempre.

¹ MIREILLE, Heleno Torrado; (2012), *Descendentes de emigrantes portugueses em França – reencontro com as suas raízes*, Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais, Lisboa, Universidade Aberta.

Achámos pertinente referir a tese de Hélder Ramiro Sobral Diogo “Multiculturalismo: identidade e territorialidade na comunidade portuguesa de Lyon”, (2011)², uma vez que este autor refere uma série de teorias, que nos levam a perceber quais as razões para a partida dos emigrantes. Hélder Diogo relata-nos a vida do emigrante, ou seja, o vaivém contínuo entre o país de acolhimento e o de origem, principalmente no mês de Agosto.

Esta tese versa também sobre o multiculturalismo que se faz sentir nos emigrantes, dado o intensificar do desenvolvimento dos transportes e das telecomunicações, enfim, numa palavra – a globalização. Refira-se ainda os jovens portugueses que têm chegado a terras gaulesas nestes últimos tempos, sendo que a última vaga é normalmente mais escolarizada. Não deixando de salientar também que alguns portugueses em França, no mundo laboral, têm passado do setor primário e secundário da economia, para vir a ocupar lugares no sector terciário.

A tese de doutoramento de José António Cunha, “ A Representação do emigrante no cinema português” (2016)³ aborda tópicos que tem implicação direta ou indireta no trabalho que pretendemos desenvolver. O autor explica a forma como se constroem as imagens sociais, recorrendo a teorias estudadas por diferentes autores. José António Cunha reflete ainda sobre a seguinte questão: como ser português num território onde as fronteiras se diluem em uma uniformidade europeia? Recorre a vários estudiosos portugueses, como Eduardo Lourenço, José Gil..., para definir o que é ser português. O autor descreve também, de que modo se processam as relações e rivalidades entre portugueses dentro da mesma comunidade, em França. José António Cunha Discorre sobre o poder que o cinema tem em representar a vida, o que tem levado às diferentes visões que a sociedade tem da realidade. Põe em relevo a importância dos estudos sobre a emigração portuguesa, uma vez, que estes não abundam, sendo que os portugueses residentes em Portugal, por vezes, desconhecem na íntegra a vida dos seus compatriotas no estrangeiro.

² RAMIRO SOBRAL DIOGO, Hélder; (2011), *Multiculturalismo: identidade e territorialidade na comunidade portuguesa de Lyon (França)*, Tese de Doutoramento em Geografia Humana, Faculdade de Letras Universidade do Porto.

³ CUNHA, José António; (2016) - *Representaciones del emigrante en el cine portugués*, Universidade Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.

A tese de Sara Frias Moura Ramos “Dinâmicas transnacionais da emigração portuguesa em França”, (2014)⁴, num dos seus capítulos, apresenta-nos uma breve resenha do que tem sido a emigração portuguesa para França até à década de 1990, e desta à atualidade. A autora no seu estudo pretende saber se os emigrantes portugueses podem ser catalogados de transmigrantes, ou seja, se integram práticas transnacionais em termos de política, economia e cultura no seu quotidiano. Moura Ramos relata-nos também que outrora a migração portuguesa era constituída por homens solteiros e analfabetos maioritariamente. Hoje, com o desenvolvimento da internet e dos meios de comunicação em geral, assiste-se a um incremento da emigração de ambos os sexos, em que muitas vezes os migrantes têm formação superior. Mas, mesmo nos dias de hoje, não nos podemos esquecer que muitos emigrantes são pouco escolarizados ainda. Moura Ramos frisa que os portugueses, muitos dos formados como muitos dos mais iletrados, não votam nem exercem os demais direitos cívicos em França, o que não é de estranhar visto que também já não os exerciam em Portugal.

Quanto à tese de doutoramento de Daniel Ribas de Almeida, “Retratos de Família, A identidade Nacional e a Violência em João Canijo”, (2014)⁵, pareceu-nos ter aspetos importantes para a dissertação, uma vez, que foca um tema que é transversal a quase todos os filmes analisados neste trabalho - a violência. Ribas de Almeida recorre a uma série de autores consagrados para definir o que se entende por identidade cultural e a forma de negociar as identidades portuguesas em França. Ribas de Almeida baseando-se em outros autores afirma a ideia de que, as comunidades imaginadas lusas são espaços onde se expressam a identidade cultural portuguesa, como tal existe uma afinidade cultural entre os seus membros. A afinidade cultural está ligada à identidade nacional. Almeida revela ainda a importância dos meios de comunicação para a formação de um grupo cultural. O autor refere também que as identidades nacionais foram postas em causa com a emergência da globalização, por isso vivemos num mundo híbrido e transnacional. Quanto à identidade dos portugueses, Ribas de Almeida esclarece que os portugueses tiveram desde sempre uma identidade definida por séculos de História, podendo-se

⁴ RAMOS, Sara Frias Moura; (2014), *Dinâmicas transnacionais da emigração portuguesa em França*, Dissertação de Mestrado em Relações Internacionais, na especialização de Estudos Europeus, Coimbra, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

⁵ RIBAS DE ALMEIDA, Daniel; (2014), *Retratos de Família A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*, Tese de doutoramento em Estudos Culturais, Aveiro, Universidade de Aveiro.

mesmo afirmar que não tinham problemas de identidade. Mas a seguir ao 25 de abril de 1974, os portugueses tornaram-se um povo com um comportamento essencialmente bipolar, por um lado tempos históricos gloriosos e por outro, tempos decadentes. Na obra de Ribas de Almeida vemos a alma portuguesa ser caracterizada como um misto de sonho e ação. O português oscila entre a bondade intrínseca e a violência de que é capaz, acrescentando-lhe um estranho sentimento de ansiedade. O autor relata-nos a importância do salazarismo para a construção do mito das gerações lusas vitoriosas, que veio a formatar de certa maneira a identidade portuguesa, que ainda hoje vigora em certos portugueses, nomeadamente, entre menos escolarizados e mais velhos. Não é de admirar que um regime como o de Salazar tivesse dado extrema importância à família, pois foi esta o alvo central da propaganda para ideologizar a identidade nacional. O autor salienta todas as realidades político-sociais-económicas, bem como mentais e culturais criadas pelo salazarismo com o objetivo de construir uma identidade, que em tudo diferisse das liberais e coletivas. O homem, o pilar da família, a mulher recatada e em casa para tomar conta dos filhos, era uma das linhas axiomáticas de Salazar. O autor refere ainda que é no cinema e nos demais média que se reforça a identidade cultural de um povo, através de métodos complexos. Ribas de Almeida adverte que para se construir uma nova identidade temos inevitavelmente que jogar com as tensões entre o passado colonial e a recente abertura à Europa e consequente globalização. Sendo que o cinema português também se sentiu desta crise de identidade nacional que assolou o país no pós 25 de Abril de 1974.

Paula Cristina Teixeira Pimentel na sua dissertação de mestrado em relações interculturais, “imigração e identidades processos que se cruzam”, (2006)⁶, volta a apresentar-nos, por um lado, um ponto de vista sobre os contactos interculturais e por outro, a problemática das identidades. A autora define os caminhos por onde se expressam as migrações em termos sociológicos. Começa por enunciar dois pontos de vista diferentes sobre as migrações, que se repercutem em duas teorias: a macro sociologia e a micro sociologia, a primeira atribui as migrações a fatores externos, a segunda ao indivíduo. Paula Cristina Teixeira Pimentel no seu trabalho inclui um capítulo que é extremamente importante para esta dissertação, e que se intitula “O Estudo da Emigração Portuguesa em França”. Podemos dizer que até há bem pouco tempo não tem havido

⁶ PIMENTEL, Paula Cristina; (2006), *Imigração e identidade processos que se cruzam*, Dissertação de Mestrado em Relações interculturais, Porto, Universidade Aberta.

grande preocupação por parte dos académicos franceses em estudar os portugueses em França. Estes dedicam-se mais aos magrebinos, uma vez que estas comunidades exibem uma maior problemática. Não obstante, nestes últimos tempos tem havido alguns académicos nacionais, lusodescendentes e até franceses que se têm interessado por esta temática. Outra das abordagens feitas pela autora é o facto de referir a importância de se ser cidadão de pleno direito sem renegar as suas especificidades culturais, perante a comunidade de acolhimento. Para tal é preciso haver reconhecimento por parte da alteridade pelo “eu” e vice-versa, explica a estudiosa. Dentro dessa problemática a autora refere a importância da globalização no que toca à imparável evolução das identidades e ao esbatimento de fronteiras entre as entidades. Este estudo foca ainda a importância dos lugares que criam memórias e se refletem em identidades, e isso leva ao enraizamento das pessoas. Voltando ao caso do emigrante português em concreto: o seu espaço em França constitui-se para ele como um segundo território, sendo que o primeiro se refere a aldeia que deixou em Portugal.

A dissertação de mestrado de Armando Alberto Correia em Educação Social, com o título, “Emigração – a questão de identidade cultural numa sociedade global -emigrantes portugueses em Londres 2000-2015”, (2016), embora nos relate as experiências dos emigrantes portugueses em Londres, não deixa de ser pertinente para o nosso trabalho, uma vez que existem similaridades entre os emigrantes portugueses que estão em Londres e os que estão em França. Armando Alberto Correia preocupando-se com a questão identitária, refere que o ambiente é determinante na formação da identidade do indivíduo⁷.

Há um imaginário presente em nós, que nos é transmitido pela cultura que manifestamente sobressai nos papéis sociais que desempenhamos. Ao defendermos a nossa identidade cultural, estamos a assumir um sentimento de pertença a uma cultura própria de uma determinada região, não é geneticamente herdada, ela é adquirida à nascença e vai-se desenvolvendo de forma assumida e sustentada ao longo da vida⁸.

Contudo Patriota (2002) assegura que a identidade cultural determina as nossas ações e o conceito que temos de nós próprios, no entanto, (...), o indivíduo, numa crise de

⁷ CORREIA, Armando Alberto; (2016), *Emigração - a questão da identidade cultural numa sociedade global Emigrantes portugueses em Londres entre 2000 e 2015*, Dissertação de Mestrado em Educação Social, Bragança, Escola Superior de Educação, Instituto politécnico de Bragança p.9.

⁸ PATRIOTA, M. (2002). Cultura, Identidade cultural e globalização. P.4 In CORREIA, Armando Alberto; (2016), *Emigração - a questão da identidade cultural numa sociedade global Emigrantes portugueses em Londres entre 2000 e 2015*, Dissertação de Mestrado em Educação Social, Bragança, Escola Superior de Educação, Instituto politécnico de Bragança, p. 9.

identidade, pode adotar identidades diferentes em momentos distintos ou simplesmente circunstanciais⁹.

Neste contexto, o autor volta a citar Patriota que afirma: “quando a identidade sofre mudanças e desenvolve novas identidades nos indivíduos, não admira que, estas novas identidades jamais sejam estáveis, mas sim fragmentadas, abertas, contraditórias, incompletas e sempre em mudança acompanhando a história do referido sujeito”¹⁰.

Para Armando Alberto Correia, os valores culturais definem o modo de ser e estar de um determinado povo, mas também podem levar a antagonismos, ou seja, por vezes, esses valores conduzem a atração entre povos, outras, a repulsão. O estudioso reflete também sobre as motivações que levam o homem a migrar. O autor constata que existem zonas territoriais de atração e outras de repulsão. Assim A. Alberto Correia elenca: motivações económicas, escassez de recursos, insegurança no emprego, razões de ordem politico-cultural, foragidos à lei, perseguições religiosas, como motivos principais que levam à migração.

A Dissertação de Mestrado de Catherine Melanie Collegari Rodrigues, “*Emigração feminina no concelho da Figueira da Foz com destino a França*”, (2011)¹¹, parece interessante, uma vez que relata as peripécias que passaram as mulheres portuguesas que emigraram para França, e faz uma alusão sobre as condições socioeconómicas que existiam no Portugal salazarista. Não descurando as vicissitudes vividas pelos portugueses em França. Isto é de todo pertinente, visto que, neste trabalho vai-se refletir sobre uma primeira parte em que os homens iam sozinhos, isto no princípio dos anos 1960, e posteriormente as suas esposas acabavam por se lhes juntar, e reuniam a família. A autora começa por nos relatar que, numa fase anterior, aos anos 1960, eram mesmo as empresas francesas que solicitavam o recrutamento da mão-de-obra portuguesa. Sendo que, os trabalhadores só tinham de suportar as despesas de viagem e de alojamento. Este

⁹ Idem.

¹⁰ PATRIOTA, M. (2002). *Cultura, Identidade cultural e globalização*. Qualit@a –p.15. In CORREIA, Armando Alberto; (2016), *Emigração - a questão da identidade cultural numa sociedade global Emigrantes portugueses em Londres entre 2000 e 2015*, Dissertação de Mestrado em Educação Social, Bragança, Escola Superior de Educação, Instituto politécnico de Bragança p.9.

¹¹ COLLEGARI RODRIGUES, Melanie Catherine; (2011), *emigração feminina no concelho da Figueira da foz com destino a França (1960-1975)*, Dissertação de Mestrado em História, especialidade (História Contemporânea: Economia, Sociedade e Relações Internacionais), Coimbra, Faculdade de Letras Universidade de Coimbra.

elucidar do processo de recrutamento e das formas como se desenrolaram os trabalhos dos portugueses em França, é uma informação extremamente importante para esta dissertação. A autora refere que, nos anos sessenta, as necessidades de mão-de-obra aumentaram, levando a um novo enquadramento jurídico, em termos migratórios. Este acordo devia espelhar a enorme vontade dos portugueses de saírem de Portugal, mas sobretudo, que pudesse trazer um maior controlo à emigração também. Estas preocupações eram levadas a sério pelos franceses. Mas Portugal até bem tarde, manteve uma posição dúbia quanto à emigração. Como começou a faltar mão-de-obra barata em Portugal, o Estado Novo velou para que não saíssem tantos portugueses, não obstante os apelos vindos de França. Desta forma aumentou a emigração clandestina. Catherine Melanie Collegari Rodrigues revela ainda que a maioria dos emigrantes que iam para França eram trabalhadores e não se pense que estes eram única e exclusivamente camadas populacionais que estavam no desemprego. Muitos deles tinham emprego em Portugal. Porém, essa situação escondia o subemprego que era generalizado. O emigrante que ia para França tentar a sua sorte tinha um emprego precário ou estava em regime de subemprego, vivendo portanto, em miséria extrema em Portugal. A autora explica que os empregos que eram oferecidos aos portugueses em França não exigiam quaisquer qualificações, eram sobretudo trabalho braçal. Collegari Rodrigues explica ainda que as populações portuguesas migrantes eram, antes do 25 de Abril de 74, oriundas de meios rurais, que eram praticamente desindustrializados. A autora relata que a emigração clandestina, ou seja, sair do país ilegalmente, era objeto de sanções, sendo que os passadores também sofriam represálias. Mas haviam sempre como que um fechar de olhos a certas situações, tanto por parte da guarda-fiscal como da Pide. Se por um lado, a emigração despovoava o país, por outro fornecia remessas. Perante os obstáculos que se impunham à emigração dos portugueses, quer legal, quer ilegalmente, não admira que as condições para emigrar fossem difíceis. Então, alguns lusos tentavam contornar a situação. Pediam passaporte para fins turísticos e uma vez em terras francesas, por lá se demoravam e trabalhavam.

A autora salienta ainda que, dada a pobreza extrema em que se encontravam os portugueses em França, vivendo nos “bidonvilles”, e sem qualquer habilitação académica, os portugueses eram vistos pela imprensa e pela opinião pública como os “sauvages portugais”. Eram apelidados assim em muitas manchetes. Mais tarde e segundo Collegari Rodrigues, as autoridades francesas começaram a inquietar-se quanto à grande

concentração de estrangeiros (portugueses) nos arredores de Paris – Os “bidonville”. Os portugueses debatiam-se com um grande problema, falta de dinheiro e o pouco que tinham era para pagar ao passador, sobretudo quando iam clandestinamente. Haviam ainda outros que lhes pediam dinheiro a troco de um contrato de trabalho ou de um alojamento. O emigrante pagava a quantia que eles exigiam e no fim acabava por não ser ressarcido com nenhuma das duas promessas. Desta feita não havia dinheiro para pagar casa, sendo que estas tinham a um preço muito elevado.

Destaca ainda a autora, que os portugueses tinham grande dificuldade em aprender a língua francesa, visto que muitos deles não sabiam ler, nem escrever. Foram os filhos que indo para a escola serviam de intérpretes aos pais, isto pelo menos nos primeiros tempos. A autora faz também referência a maneira como os portugueses viviam no “bidonville”, como eram as suas condições de higiene, os riscos de epidemias a que estavam sujeitos, como eram feitas as casas, as hortas.... Enfim um transplantar de Portugal para os arredores de Paris. Muitos tinham melhores condições de habitabilidade em Portugal do que em França. Nos “bidonville” coabitavam dentro da mesma barraca pequena várias pessoas, por vezes, as intimidades eram separadas apenas por uma cortina que dividia a barraca em duas. Haviam também aqueles que habitavam no campo dentro de caravanas abandonadas.

Algo que julgamos importante foi o relatório de estágio, “Rádio Alfa e as comunidades portuguesas em França – Estudo de caso sobre a relação entre médias e identidades”, (2011)¹², que levou à atribuição do grau de mestre a Carla Sofia Baptista Laureano, parece-nos também focar alguns elementos importantes e que podem servir de base para o trabalho. A autora começa por nos referir o facto de que a globalização consiste num mesclar de costumes, culturas, ideologias... diferentes que levam a novas identidades emergentes. Destaque-se o papel dos meios de comunicação, que levam realidades diferentes a diversas partes do mundo contribuindo de forma quase decisiva para criação das identidades híbridas e a novas perceções do mundo. Desta forma, com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, tem-se posto a disposição da população em geral um vastíssimo leque de informações, que tem ajudado a construir uma identidade, cada vez mais multifacetada. O Homem passa a ter acesso a outras

¹² BAPTISTA LAUREANO, Carla Sofia; (2011), *Rádio Alfa e as comunidades portuguesas em França – Estudo de caso sobre a relação entre médias e identidades*, Relatório de estágio para obtenção do grau de Mestre em Jornalismo, Covilhã, Artes e letras – Universidade da Beira interior.

realidades que na época precedente à internet não tinha. Assim, Carla Sofia Baptista Laureano afirma que a globalização assenta sobre os meios de comunicação de massa, internet e transportes. Devemos pôr em relevo o facto de que esta impôs algumas alterações ao dia a dia do sujeito. A globalização, nomeadamente os computadores puseram em contato mundos diferentes. Quebrou as barreiras que outrora se faziam sentir, quando as sociedades eram mais fechadas. Sublinhe-se que a rapidez com que se vai recebendo estas novas informações traz uma certa instabilidade à formação das novas identidades¹³. Baptista Laureano refere-se a autores como Guattari ou Baudrillard, para quem *as identidades são puros simulacros criados e impostos pelas indústrias culturais*, e como tal os meios de comunicação têm um papel preponderante. Sendo que, por vezes, *os sujeitos não têm qualquer relação afetiva com eles*¹⁴. A autora salienta ainda que, segundo Esteves, os Média cumprem funções de reprodução cultural, de integração social e de socialização. A partir daqui divulgam-se e criam-se várias maneiras de agir, que depois o sujeito adapta à sua vida¹⁵. Não nos podemos esquecer que são os produtos mediáticos que formam as novas identidades. Mas já havia identidades criadas antes destes fenómenos mediáticos aparecerem. Logo, vão conviver velhas e novas identidades. Estas velhas identidades quando em coexistência com as novas acabam também por se alterar.¹⁶

Embora havendo outros estudiosos com ideias diferentes sobre os efeitos da globalização na identidade cultural da população, destacamos Smith e Appadurai que argumentam que o sujeito tem um papel ativo na criação da sua identidade cultural¹⁷. A autora cita Featherstone para dizer que antes deste desenvolvimento tecnológico, as identidades eram criadas dentro de cada estado nação e atendendo aos valores de cada uma destas nações. Agora quebraram-se as fronteiras e os valores jorram de oriente para ocidente e vice-versa e de norte para sul e de sul para norte, sendo que o cidadão constrói a sua identidade de forma mais abrangente e a um nível transnacional. Surgem assim as terceiras culturas.

¹³ ESTEVES, J. P. (2008), *Comunicação, media e identidades: sobre políticas de reconhecimento, novas identidades e movimentos sociais*. In J. P. Esteves (Org.), *Comunicação e identidades sociais* (pp. 13-81). Lisboa: Livros Horizonte.

¹⁴ ESTEVES, J. P. (1999), *Os média e a questão da identidade: sobre as leituras pós-modernas do fim do sujeito*. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Consultado em 28 de Julho de 2011 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pissarra-media-identidade.pdf>.

¹⁵ ESTEVES, J. P. (2008). *Comunicação, media e identidades: sobre políticas de reconhecimento, novas identidades e movimentos sociais*. In J. P. Esteves (Org.), *Comunicação e identidades sociais* (pp. 13-81). Lisboa: Livros Horizonte.

¹⁶ *Idem*, 27.

¹⁷ SMITH, A. D. (1990), *Towards a global culture?* In M. Featherstone (Org.), *Global culture: nationalism, globalization and modernity* (pp. 171-191). Londres: Sage Publications.

Dá a importância deste ponto para o trabalho, visto que os luso-descendentes podem ser englobados como terceiras culturas. Estas trocas já não se cingem somente entre nações mas, agora fazem-nas de forma transnacional¹⁸. As terceiras culturas desenvolveram-se como um conjunto de práticas, de estilos de vida, de valores que se tornaram independentes do estado-nação¹⁹.

Estas considerações são muito importantes, uma vez que os lusodescendentes que pretendemos abordar no trabalho passam inegavelmente por estes processos de construção identitária. Estes classificam-se dentro destes parâmetros de terceiras culturas, não só porque são jovens e têm acesso aos meios de comunicação de massas nomeadamente a internet, como acresce ainda o facto de viverem entre dois mundos, o do país de acolhimento e o de origem. Ainda em relação aos lusodescendentes, a autora refere que estes passaram a ter mais tempo de escolarização do que os seus pais, logo, alguns enveredam por profissões mais prestigiadas, que os seus antepassados e com remunerações mais altas. Assim, houve quem ingressasse na política, em cargos públicos, quebrando um pouco o estigma que os franceses tinham sobre o emigrado português de género masculino, que era visto como mão-de-obra para a construção civil e para a agricultura enquanto o género feminino era visto com potencial realizador das funções de porteira ou costureira e hoje tem objetivos mais elevados.

2 - Corpus cinematográfico

A emigração de Portugal para França faz-se já desde alguns séculos para cá. Assim, em tempos transatos, os aristocratas portugueses afluíam às universidades francesas. Mais tarde, com a guerra de 1914-1918 fixaram-se alguns militares portugueses em França e vieram acrescentar o caudal daqueles que já lá estavam antes do conflito bélico. Ao longo de todo século XX, os portugueses vão trocar as outras paragens do globo para onde

¹⁸ FEATHERSTONE, M. (1990). *Global culture: an introduction*. In M. Featherstone (Org.), *Global culture: nationalism, globalization and modernity* (pp. 1-14). Londres: Sage Publications. In Baptista Laureano, Carla Sofia; (2011), *Rádio Alfa e as comunidades portuguesas em França – Estudo de caso sobre a relação entre médias e identidades*, Relatório de estágio para obtenção do grau de Mestre em Jornalismo, Covilhã, Artes e letras – Universidade da Beira interior.

¹⁹ FEATHERSTONE, M. (1996). *Localism, globalism and cultural identity*. In R. Wilson & W. Dissanayake (Eds.), *Global/local: cultural production and the transnational imaginary* (pp. 46-77). Durham: Duke University Press.

emigravam em massa, como por exemplo Brasil, pela Europa central. E é assim, que a partir de finais de 1950 e princípios de 1960, dado o regime salazarista instaurado em Portugal, desde 1933, assiste-se a um dos maiores fluxos de portugueses para a Europa central, recolhendo França o grosso desta afluência. Inicialmente não houve grande curiosidade pelas entidades competentes, nem portuguesas, nem francesas, nem mesmo os meios de comunicação social de ambos os países em retratar a comunidade portuguesa em França.

Assim, de acordo com a nossa pesquisa encontramos no cinema, no ano de 1967 Christian Chalonge, um francês que filmou os “bidonvilles” e descreveu a forma como os portugueses chegavam a França, e como por lá viviam. Chalonge produziu o *Le Saut*, título que indica a forma como muitos emigrantes portugueses entravam em França. É um documentário-ficcional sobre os emigrantes lusos na década de 1960, produzido em França.

Em 1973, outro realizador francês, Gérard Chouchan realiza a ficção – documentário, *Ici peut-être*. A narrativa retrata a estória de um português que sai na gare de Austerlitz, como tantos outros, fugido do serviço militar obrigatório. Vai procurar o irmão que já está em França há mais tempo. Dorme no “bidonville” na habitação de outro português e decididamente procura emprego. Em 1976, é a vez do português António Pedro Vasconcelos filmar um documentário que se intitulou *EmigrANTES... e depois?* A narrativa descreve o regresso dos emigrantes à terra natal e todas as suas peripécias. O documentário é rodado em Portugal, mais propriamente na Guarda.

Já na década de 1980, José Vieira, que foi emigrante português em França, mas que triunfa em terras francófonas, frequenta o ensino superior e licencia-se em Sociologia. O cineasta faz várias produções sobre a emigração portuguesa em França. E começa com a *Vierge Nostalgie*, documentário. O filme é sobre os anos 1960. No mesmo ano, José Vieira produz a *week-end in tosmánie*, em França. O sociólogo-cineasta português realiza mais alguns documentários sobre os portugueses mas de curta metragem. Continuando na década de 1980, Fernando Lopes realiza em 1987 *Matar saudades*. É um drama, uma vez que reflete a vida de um emigrante que estava em França e vem de propósito a Portugal para fazer um ajuste de contas. É uma ficção.

Posteriormente e já em 1996, Robert Bozzi, um cineasta francês, produz *Les Gens des Baraques*, mais um documentário. Ainda em 1994 José Vieira produz - *Les compagnons*

de la pizza; e em 1995, sai - *La double vie des Rodrigues*; em 1997 - *Le mystère du papier amoureux*, uma fita que tem a duração de vinte e seis minutos, e foi passado na France 5. Um ano depois produz - *Chronique cosmopolite*, de cinquenta e dois minutos passado na TVE. Segue-se, em 1999 - *société anonyme e Rêve de foot*, também da autoria de José Vieira.

Já no novo milénio surge o segundo filme português que foca a emigração lusa – *Ganhar a vida* de João Canijo. O realizador português retrata a vida dos portugueses em França. Na tela é-nos mostrado um casal português que é estereotipo dos emigrantes portugueses. Ela trabalha nas limpezas, ele é operário da construção civil. O filme é produzido em 2001. É uma estória ficcional, tantas vezes real. Passa-se em França num bairro parisiense de classe média baixa. É um melodrama que retrata os anos 1980/90. Ainda no mesmo ano é produzido *La photo déchirée*, de 2001, pela mão mais uma vez de José Vieira. É mais um documentário de cinquenta e três minutos. Foi difundido em França, na Catalunha, Canadá mais propriamente em Ontário e no canal História. Logo no ano seguinte em 2002, José Vieira produz uma curta-metragem, um documentário de vinte e seis minutos - *Contre feu*, esta realização é feita em França. Em 2005, José Vieira volta a produzir um documentário, *Le pays où l'on ne revient jamais*. É uma curta-metragem, onde o cineasta-sociólogo expõe o sonho do emigrante português, de um dia voltar à sua pátria, sonho esse tantas vezes esbatido ao longo do tempo. Depois de regressar tem de fazer uma nova adaptação, desta vez ao país de origem, visto que este não cessou de mudar desde que o emigrante partiu. Três anos depois, em 2008, José Vieira volta a produzir outro documentário - *Le drôle de mai - chronique des années de boue*. Uma crónica referente aos anos de dificuldade que aquela primeira geração passou em França, nos “bidonvilles”. Passa-se na década de 1960. Ainda no ano de 2008 surge um realizador da escola portuguesa - Miguel Gomes. É uma ficção documentário intitulada - *Aquele querido mês de Agosto*. É uma estória que se passa em torno de uma relação amorosa entre dois primos durante o mês de Agosto e que é interrompida pelo facto de o rapaz ter de partir com os pais para França. Esta ficção-documentário tem um registo híbrido, pois há cenas de documentário, no qual o realizador apresenta o *making off* e paralelamente a estória dos dois jovens. A produção passa-se em Portugal numa aldeia do interior, retrata a atualidade dos emigrantes portugueses quando chegam a Portugal em Agosto depois de um ano inteiro passado em França a trabalhar. Em 2013, há um lusodescendente de nome Rúben Alves que realiza *A gaiola dourada*, uma ficção que será um êxito de bilheteira.

Retrata os estereótipos dos emigrantes portugueses em França, abordando desde os empregos à maneira de ser e de estar. É-nos mostrado também a forma como os portugueses em França cultivam a portugalidade, em registo de comédia. Em 2014 surge outra produção de José Vieira, um documentário que dá pelo nome de *Souvenirs d'un future radieux*. Esta obra retrata mais uma vez os “bidonvilles” dos anos 1960, onde cresceu Vieira, visto que este foi para França com apenas sete anos.

É de salientar que o maior fluxo da emigração portuguesa para França teve início nos finais da década de 1950 e só em finais de 1960 surgiu a primeira ficção-documentário. E foi um francês de nome Christian Chalonge que se interessou por estes portugueses que já quase há uma década em França viviam em condições miseráveis. Isto denota como os portugueses estavam votados ao esquecimento, não só em França, mas também pelas autoridades portuguesas, visto que a emigração era um tema tabu para o salazarismo. Depois, ao longo do tempo, vão aparecendo vários documentários, sendo que as ficções pautam-se por serem escassas.

No novo milénio aumentou o número de ficções sobre os emigrantes portugueses, comparativamente com as décadas anteriores. Sendo de realçar a afirmação de cineastas portugueses nestes trabalhos, lembramos que inicialmente foram franceses que se interessaram por divulgar as vicissitudes dos emigrantes portugueses. Não nos podemos esquecer aqui também o tipo de registo, anteriormente os trabalhos eram géneros dramáticos e com o passar do tempo passa, podemos verificar que os cineastas têm optado por melodramas, como até comédias. Tal opção poderá estar associada com a noção de que a época de maior sofrimento já terá passado.

3 - Breve História da Emigração

Com o 28 de Maio de 1926, veio o fim da tão atribulada primeira república. A partir de então, implantou-se em Portugal uma ditadura de cariz militar, que também não trouxe uma solução para o grande miasma que assolava Portugal - a questão das finanças públicas. Mais tarde, António Oliveira Salazar ocupa a pasta das finanças, tendo o seu

trabalho sido reconhecido como milagre económico. A partir de então, Salazar granjeia um enorme prestígio e posteriormente ascende a presidente do conselho de ministros.

Em 1933 é instituído o Estado Novo, regime que era feito a imagem do fascismo italiano, indo também buscar algumas referências ao nacional-socialismo germânico. Como pretendia ser um regime autoritário, antiparlamentar, antidemocrata, anticomunista, anti liberal, Salazar entendia que o Estado Novo devia proteger os portugueses das agruras do comunismo e do liberalismo. Salazar temia as concentrações industriais, que conduziam a greves, e em termos sociais as grandes aglomerações populacionais nas cidades e a corrupção que isso acarretava. Em relação ao comunismo, temia a luta de classes, que tinham ensombrado a primeira república. Para tal, munuiu-se de um conjunto de instituições que lhes permitiram assenhorear-se da sociedade portuguesa, bem como controlá-la.

Passaremos em seguida a uma breve descrição desses organismos. A Censura Prévia, que consistia em sujeitar todas as publicações periódicas a um exame, abrangendo também cartazes e folhetos, sempre que qualquer destes meios se referisse a assuntos de carácter político e social. Mais tarde, a censura abrangeu também outros domínios, como por exemplo as artes plásticas, o ensino, a música, o teatro, a rádio, a televisão e o cinema, limitando assim a liberdade de expressão.

Outro organismo de repressão instituído pelo Estado Novo foi a polícia política, denominada no início, por PVDE (Policia de Vigilância e Defesa do Estado), e mais tarde, por PIDE (Policia Internacional de Defesa do Estado), um poderoso elemento coercivo utilizado por Salazar para dominar os portugueses desde de 1933. Esta polícia era constituída por uma rede anónima de delatores que informavam as respectivas autoridades, no que se referia às ações dos cidadãos. Na verdade, este órgão tinha carácter preventivo em relação aos crimes políticos, sendo que lhe era proporcionado uma grande discricionariedade, dispondo de poderes para prender, fazer a instrução processual e até possuía tribunais próprios. É ainda de salientar que este organismo recorria à tortura para obter confissões e não-raro que violava a legalidade jurídica portuguesa. Quanto ao enquadramento corporativo que o Estado Novo trouxera para a sociedade portuguesa, podemos dizer que serviu para controlar a economia e a sociedade, cujo objetivo era seguido por uma ideologia que lhe era própria.

Salazar tinha uma forte formação católica, como tal não descurou os princípios da encíclica “Rerum Novarum”, do Papa Leão 13. Como profundo conhecedor da doutrina social da igreja, e “receoso da expansão do comunismo, através do movimento sindical, aspirava a um estado organizado, forte e informado pelos valores tradicionais”²⁰. Daí a opção pelo sistema corporativo, sendo que este lhe permitia eliminar a luta de classes, como tal, estas passariam doravante a colaborar entre si. Nestas corporações estariam representadas todos os organismos do estado português, bem como atividades da nação.

Outro vetor através do qual se difundiu a ideologia do regime foi a propaganda. Para tal “Salazar cria em 1933, o SPN (Secretariado de Propaganda Nacional). Este organismo teve um papel fundamental na padronização da cultura e das artes”²¹. António Ferro, dirigente máximo do SPN entendia que a cultura poderia ser um excelente meio para condicionar o comportamento das massas, pois era objetivo do regime submeter os conflitos sociais aos desígnios mais amplos da nação. Entre as instituições de doutrinação destacamos também a “Mocidade Portuguesa”. “Salazar após ter conseguido o controlo sobre as forças armadas, artistas, intelectuais... virou-se para a juventude”²². Quanto à “Legião Portuguesa”, esta destinava-se a defender o espírito nacional e a combater o comunismo e o anarquismo²³.

Mas este regime começou a ser verdadeiramente contestado a partir da segunda grande guerra. Em 1951, morre o marechal Carmona²⁴. É a partir daí que a oposição vai apresentar o general Humberto Delgado como candidato à presidência da república. Por parte do regime, afirma-se Craveiro Lopes como opção²⁵. O regime enfrenta uma série de problemas internos, que se vão avolumando, posteriormente, com o desvio do paquete Santa Maria, com as ações de Palma Inácio²⁶. A imagem de Portugal no exterior também não lhe era favorável. Com todos estes problemas, certas regiões de Portugal sofriam de um atraso enorme, quando comparados com as principais cidades do país. Assim, como eram zonas de extrema pobreza e de carências a todos os níveis, levou a que muitos procurassem na emigração a sua forma de sustento. Doravante começa a afirmar-se “o problema da emigração. A partir de 1957, a maior parte dos funcionários do estado e dos

²⁰ BRAZ, Manuel Poirier, (2008), *Salazar – A cadeira do poder*, Lisboa, editorial presença p.59.

²¹ Idem, 59.

²² Idem, 69.

²³ Idem, 74.

²⁴ Idem, 128.

²⁵ Idem, 131-134.

²⁶ Idem, 152-154.

membros da elite social e económica (latifundiários) lesada pela emigração partilham da mesma visão²⁷ - ou seja, escassez de mão-de-obra. Logo, surge a ideia de que a mobilidade transnacional é prejudicial ao país, pois faz perigar a existência de certos segmentos sociais que apoiam a ditadura²⁸.

As elites eram beneficiadas pelo regime. Estas classes, por vezes, eram constituídas por médicos, farmacêuticos, advogados, engenheiros que compravam terras no norte ou no centro do país e depois, como havia uma grande abundância de mão-de-obra davam emprego e subemprego a esta gente, que era explorada e mal paga. No entanto, como pagavam pouco aos trabalhadores rurais puderam criar riquezas provenientes dessa mesma exploração. Ora, como os preços dos produtos, que vinham para serem comercializados na cidade, eram tabelados pelo estado, o proprietário agrícola também não os podia vender como quisesse, logo isto gerava pobreza. Quando a partir sensivelmente dos inícios dos anos 1960, a emigração para Europa se começa a avolumar, então, estes terra-tenentes ficam sem mão-de-obra, e queixam-se ao estado. Assim a emigração era algo a proibir por estas classes. Para acrescentar a esta problemática, convém dizer que durante os anos 1960, Portugal sofre uma acelerada industrialização.

Apesar de Portugal entrar para a EFTA²⁹ e de haver uma ala liberalizante na assembleia nacional - sendo de destacar também a criação do espaço económico português, com o objetivo de gerir a economia portuguesa e a do espaço ultramarino - levou a que, inevitavelmente, se abrisse um pouco mais a mentalidade do estado em relação aos emigrantes. Mas o que é certo, é que esta elite ruralista e africana dominou até 1968³⁰.

É nesta conjuntura interna e externa, que nos trouxe os anos 1960, que tentaremos compreender as problemáticas dos emigrantes nacionais em terras francesas, durante esta década.

Lembramos que Portugal foi sempre um país de emigrantes. Outrora registou-se um fluxo enorme de homens e mulheres para o Brasil, Índia e África. Na atualidade verificamos que os destinos tornaram-se ainda mais diversificados. A emigração portuguesa reparte-

²⁷ PEREIRA, Victor, (2013), *A ditadura de Salazar e a emigração – o estado português e os seus emigrantes em França (1957-1974)*, Lisboa, Circulo de leitores, p. 34.

²⁸ Idem.

²⁹ European Free Trade Association - A E.F.T.A surge como oposição à Comunidade Económica Europeia (CEE).

³⁰ PEREIRA, Victor, (2013), *A ditadura de Salazar e a emigração – o estado português e os seus emigrantes em França (1957-1974)*, Lisboa, Circulo de leitores, p.p. 35-36.

se entre a América do norte, do sul, África do sul, Austrália, Europa e Ásia. Neste último continente também se verifica a existência de cidadãos nacionais, mas em número muito mais reduzido do que nos demais lugares referidos acima.

Mas é na emigração para França que nos vamos concentrar. Nos anos 1960, dado o início da guerra colonial, as carências de todo o tipo e a repressão que se vivia em Portugal, os portugueses optam por se deslocarem maioritariamente para a Europa. França é o país que recebe o maior caudal de emigrantes portugueses. É de salientar que, as autoridades francesas já têm registos de portugueses emigrados em França desde 1876. Não nos podemos esquecer do primeiro acordo luso-francês, no que se refere à mão de obra portuguesa, em França, data que recua até ao ano de 1916. Nesta altura, contribuiu para incrementar o número de portugueses em França, o envio de corpos expedicionários em 1917-18, aquando do primeiro grande conflito mundial. Lembramos que durante o período que teve início em 1931 até ao começo da segunda grande guerra, muitos portugueses se exilam em França, regressando depois da invasão nazi. A partir de 1947 a emigração portuguesa para França volta à normalidade. Mas não podemos descurar o ano de 1962, início da grande massificação de emigrantes portugueses para terras francesas. Alguns migrantes faziam-no legalmente, mas a maioria ia clandestinamente. É de destacar que entre 1960 e 1974, a França acolhe no seu território cerca de 1 milhão de portugueses.

Décadas de pobreza e de todo o tipo de carências, trazida por uma ditadura que teimava em estender-se no tempo, cuja opressão implacável se fazia sentir contra o mais inocente português, levou a que muitos optassem pela emigração, como forma de sobrevivência e refúgio. Uns emigravam por questões económicas outros por questões políticas e profissionais. Não se pense com isto que de Portugal para França só ia mão-de-obra desqualificada. Temos registos que também emigravam para terras gaulesas ex-ministros, empresários, financeiros e profissionais liberais, embora em número muito reduzido, quando comparado com os primeiros. O retrato dos portugueses em França feito pelas autoridades deste país revela uma comunidade de pessoas “simples”, e habituadas desde tenra idade à “labuta da vida”. Podemos ainda acrescentar que, o emigrante português típico era predominantemente de sexo masculino, solteiro e em idade ativa.

António Barreto descreve os portugueses de então e o país que tínhamos:

O mais antigo império colonial (o único ainda vigente); a mais longa ditadura pessoal moderna; as mais elevadas taxas de analfabetismo e mortalidade infantil; a população

mais jovem, com a mais alta taxa de natalidade e com a mais baixa esperança média de vida à nascença; o menor número de médicos e de enfermeiros por habitante; o mais baixo rendimento por habitante, assim como a menor produtividade por trabalhador; a maior população agrícola e a menor taxa de industrialização; o menor número de alunos no ensino básico e de estudantes no ensino superior; o menor número de pessoas abrangidas pela segurança social³¹.

Não era de admirar que os portugueses se sentissem atraídos pelos países europeus, neste caso, a França. Este último país não só vivia em democracia, como no aspeto económico, a França vivia a fulgurante recuperação e reconstrução do pós segunda guerra mundial. Como não era de esperar outra coisa, a oferta de emprego abundava em França. Dada conjuntura nacional e internacional vivida em Portugal neste período, podemos afirmar que o regime salazarista teve sempre uma posição dúbia em relação à emigração - se por um lado, diminuía o desemprego em solo nacional e obtinha divisas com as remessas dos emigrantes, por outro Salazar temia pela estabilidade do regime, uma vez que havia a possibilidade de os portugueses serem contagiados pelo progressismo francês.

É de referir aqui, também, que o regime salazarista imponha algumas condições a quem quisesse emigrar. Assim, desde 1947, que se verificava os seguintes requisitos: geralmente eram emitidos um número reduzido de passaportes, em troca de quantias elevadas de dinheiro; era exigido aos futuros emigrantes que tivessem como escolaridade a quarta classe; uma verificação minuciosa da sua situação jurídica, ou seja, não terem problemas com a justiça e serem “leais ao regime”; a estas dificuldades, acresce ainda a necessidade de os homens terem o serviço militar obrigatório cumprido; quanto às mulheres, aquelas, que fossem casadas precisariam da autorização do marido para poder emigrar. Desta forma, muitos portugueses eram privados de poder “ganhar a vida” e ter o seu sustento, uma vez que o seu país não lhes satisfazia as necessidades básicas.

Assim, com tantos impedimentos à emigração dos portugueses, a clandestinidade foi a solução para muitos. Estes passavam a fronteira a “salto”, ou seja sem passaporte, por trilhos e veredas, por vezes de noite e com a ajuda dos “passadores”. O governo português posicionava-se de forma ambígua em relação a este problema. Se por um lado, as prerrogativas legais limitam esta prática, por outro, as sanções para quem infringe a lei eram parcas. Os governos franceses adotaram uma política de liberalização de entradas de emigrantes e de regularização dos mesmos, o que não admira, pois necessitavam de mão-de-obra. Os portugueses em França eram bem-vindos, ao contrário de outras

³¹ BARRETO, A. (2007), *Mudança Social em Portugal 1960/2000*. Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Working Paper 6-02. Lisboa.

comunidades. A contribuir para tal situação, está o facto de que os portugueses se integravam e adaptavam à sociedade francesa. Talvez por esta razão o governo francês, mesmo em tempo de limitar as entradas aos emigrantes, nunca as restringiu aos portugueses³².

Uma das características da migração portuguesa para França, era a “especialização de destino”, ou seja, os conterrâneos de uma referida região portuguesa tinham tendência para se juntarem numa mesma região francesa, o que gerava uma rede de solidariedade forte. Dada o analfabetismo de muitos portugueses que se encontravam em França, muito raramente eram promovidos profissionalmente. Para além disso, havia restrições jurídicas no país de acolhimento, no que se referia à promoção de estrangeiros.

Ora, até ao final da década de 1950, a emigração portuguesa para França era maioritariamente constituída por elementos do sexo masculinos e solteiros. Na década seguinte regista-se uma feminização, devido a um maior reagrupamento familiar. Pois a França entre outros países europeus interessavam-lhes indivíduos com poucas qualificações, destinados à construção civil, serviços domésticos e agricultura.

Pensamos ser importante salientar aqui que este êxodo de gentes dos países em vias de desenvolvimento para os países desenvolvidos da Europa central, só abrandou aquando da crise petrolífera do início dos anos 1970 do século 20, levando os países de acolhimento a reduzir o número de entradas. Nesta conjuntura difícil, os emigrantes começam a ser vistos pelos cidadãos dos países de acolhimento, não como úteis e indispensáveis, como anteriormente, mas dispensáveis e excedentários.

Além desta discriminação, temos ainda de acrescentar que os portugueses em França suportavam as mais duras condições de trabalho, a viver nos “bidonvilles”, sem quaisquer condições ou muitas vezes em condições sub-humanas. Em termos laborais os emigrantes foram ocupar postos de trabalho que tinham sido abandonados por cidadãos de outras nacionalidades, nomeadamente espanhóis e italianos. Portanto, não admira que com todas essas dificuldades, fosse apanágio dos portugueses idealizar um regresso a Portugal, para

³² MOURA, Sara Frias Ramos. (2014), *Dinâmicas transnacionais da emigração portuguesa em França*, Dissertação de Mestrado em Relações Internacionais, na especialização de estudos europeus, Coimbra, Faculdade de economia Universidade de Coimbra.

É de salientar também que, foi este grande fluxo de portugueses para a Europa central, que fez diminuir os caudais migratórios nacionais que se faziam sentir para outros continentes.

passar a velhice. Para muitos deles esse sonho esfumou-se, para outros tornou-se miragem, visto que não só os seus descendentes passavam a reunir a família no país de acolhimento, como os laços de parentesco no país natal se iam tornando cada vez mais frágeis. Mas muitos regressam³³.

Apesar das duras condições suportadas pelos portugueses e da discriminação que era feita pelos franceses, o que levou ao regresso de muitos lusos, os franceses nutriam uma certa simpatia pelos portugueses. Assim com o intuito de subsistir e de promoção social, alguns portugueses em França davam expressão ao seu empreendedorismo, organizando pequenas empresas artesanais, cujas estruturas e moldes em que são organizadas encontram padrões em Portugal. Mas, regra geral, quando têm de optar, os portugueses preferiam benefícios imediatos a promoções futuras. Quando falamos de benefícios estamos-nos a referir ao salário, pois esta opção devia estar diretamente relacionada com a perspetiva de economizar o mais possível para um dia mais tarde voltar a Portugal³⁴.

Com todas as vicissitudes com que se deparavam os portugueses em França, assiste-se na década de 1960, a uma emigração processada de forma mais rigorosa por parte do emigrante. Assim a família nuclear só saía de Portugal, depois de o chefe de família ter arranjado, nesse país, as condições mínimas para receber a esposa e os seus filhos. Mesmo assim, a emigração portuguesa dividia-se em duas categoriais, de acordo com as suas características de origem: a emigração espontânea e a influenciada. A emigração espontânea é essencialmente de origem rural, constituída por assalariados rurais, os pequenos proprietários de terras, artesãos e domésticos. A maioria emigrava clandestinamente. A causa desta migração eram as difíceis condições de trabalho nos minifúndios nortenhos, nos latifúndios alentejanos e nas zonas industriais. Estes portugueses usufruíam em França de ordenados baixos, fossem trabalhos temporários ou permanentes, mesmo assim preferiam ganhar pouco do que nada ter³⁵. Quanto à emigração influenciada, teve lugar a partir das zonas urbanas, onde o trabalho era mais ou menos assegurado, mas também mal remunerado. Estes homens não encetavam o

³³ GARCIA, José Luís, ALMEIDA, Cristina, JERÓNIMO, H. M., LOPES, José, ROVISCO, Maria Luís, (1998), *A emigração portuguesa – uma breve introdução*, Lisboa, Ministério dos negócios estrangeiros, p.p.63-66.

³⁴ Idem.

³⁵ CRAVO, António, (1995), *Les portugais en France et leur mouvement associatif (1901-1986)*, Paris, L'Harmattan pp. 54-60.

processo migratório sem que antes ouvissem os que tinham partido espontaneamente e só decidiam partir, caso já tivessem um emprego assegurado no país de acolhimento³⁶.

Ora, a maioria destes migrantes era constituída por camponeses que trabalhavam as terras por conta de outrem, em condições precárias. Quando eram possuidores do seu lote de terreno, para se desembaraçarem destas obrigações, vendiam-no, ou deixavam as esposas e filhos a cuidar do seu pedaço de terra. Uma vez chegados a França, os portugueses instalam-se um pouco por todo o lado, sendo de destacar um maior quantitativo para a região parisiense. Alguns exigem saber informações através de todos os meios disponíveis. Muitos deles eram contratados pelas entidades empregadoras logo na chegada à estação de Austerlitz, em Paris. Para os portugueses conseguirem trabalho em França a sua polivalência e a sua adaptação aos diferentes empregos eram uma mais-valia. Quanto às mulheres empregavam-se maioritariamente nos arrabaldes das cidades, sendo que muitas eram porteiras dos edifícios e outras nas limpezas.

Ora, as dificuldades encontradas pelos emigrantes portugueses em França agravavam-se logo com o aparecimento do “terceiro homem”. Este era geralmente outro português, que se revelava um falso amigo daqueles que tinham a “corda ao pescoço”, ou seja, aqueles que não sabiam onde arranjar emprego e alojamento; acrescia a estas dificuldades, o facto de não entenderem a língua. Então este homem aparecia como um salvador, quer dizer, um explorador da miséria. O “terceiro homem” depois de receber parte do dinheiro dos emigrantes, tratava-lhes de toda a documentação, mas no fim, para grande decepção dos recém-chegados, esta era muitas vezes falsa. Assim, os portugueses emigrados ficavam sem estadia, emprego e dinheiro, fruto da venda dos terrenos dos recém-emigrados, aquando da tomada de decisão de deixar as suas terras e encetar a sua aventura. Esses terrenos muitas vezes tinham vindo para as mãos do recém-emigrado, através de uma herança, portanto, era um bem com grande valor sentimental para estes aventureiros. Deveremos ainda fazer referência ao “passador”. Este era geralmente um amigo da família, ou um vizinho, ou mesmo um familiar que tinha conhecimentos na fronteira e que ajudava o emigrante a atravessá-la e a chegar ao país de acolhimento. O “passador” também conhecia os trilhos e os caminhos fora de controlo das autoridades, para que o emigrante não fosse apanhado. O “passador” tem uma diferença em relação ao “terceiro homem”, pois, normalmente, não o fazia por dinheiro, quando este se tratava de um

³⁶ Idem.

parente próximo. Mas tratando-se de alguém estranho e como também arriscava a sua vida, visto que podia ser parado pelas polícias, então alguns cobravam dinheiro. Quer dizer que este se tornava aparentado com o “terceiro homem” e quando assim era, dá-se o nome de “engajador”. Geralmente estes indivíduos trabalhavam em torno dos emigrantes clandestinos³⁷. Mas o suplício dos portugueses continuava em França. Podemos dizer que aí havia uma certa discriminação em relação aos portugueses, pois eram estrangeiros aos olhos dos autóctones.

Numa abordagem simplista, quando comparamos magrebinos e portugueses, chegaremos à conclusão que os franceses gostavam dos portugueses. De facto, os franceses consideram os portugueses um pouco diferentes dos outros emigrantes. Assim, a sua humildade, as suas raras práticas reivindicativas, a sua rápida adaptação ao trabalho, não importa de que tipo seja, a mesma religião dos franceses, tudo isto inspira um certo paternalismo. Há um clima de bom entendimento entre as duas comunidades, sendo de destacar os casamentos mistos. Uma certa discriminação fazia-se sentir, por exemplo, na lei jurídica, no acesso ao alojamento, à ocupação de cargos públicos e ao direito ao voto.

Não admirava que os franceses considerassem Portugal um país atrasado, dada a imagem que a emigração portuguesa carregava. A maior parte dos emigrantes portugueses viviam em condições muito modestas. A emigração portuguesa, maioritariamente, era feita por razões económicas, logo, a superioridade em termos financeiros que se vivia nos lares franceses levava a que despontasse atitudes discriminatórias por parte dos franceses em relação aos portugueses.

Os portugueses também eram ostracizados pelos franceses, tendo em conta a seu estatuto socioprofissional, porque desempenhavam os trabalhos mais modestos, aqueles que ninguém queria fazer. O trabalhador português estava mal informado sobre os seus direitos, logo, poucos eram sindicalizados. A entidade empregadora convencia o emigrante de que defendia os seus interesses, como tal não havia necessidade de se sindicalizarem. Frequentemente os emigrantes portugueses trabalhavam ao domingo, ao sábado, aos dias feriados e por vezes até horas tardias. Em troca, muitos patrões pagavam-lhes uma quantia insignificante. É claro que este tipo de trabalho é considerado clandestino aos olhos das autoridades. Enfim, era uma mão-de-obra explorada

³⁷ CRAVO, António, (1995), *Les portugais en France et leur mouvement associatif (1901-1986)*, Paris, L'Harmattan pp. 54-60.

desenfreadamente, sendo que a entidade empregadora tinha preferência pela mão-de-obra clandestina, tendo por objetivo aumentar os seus lucros, à custa da miséria dos outros. Então, em tempo de crise, nos lares franceses, quando havia desempregados, fazia-se sentir uma revolta contra os emigrantes, visto que estes eram os escolhidos para ocupar certos trabalhos.

Acresce ainda salientar que durante anos 1960, a grande maioria dos trabalhadores portugueses eram operários da construção civil e da agricultura. Segundo o censo de 1967, “45,9% dos portugueses empregavam-se na construção e nos trabalhos públicos; 15,5% nos trabalhos agrícolas; 9,1% em empregos de higiene e nas limpezas”³⁸. Isto revela a falta de qualificações dos portugueses e o esforço hercúleo para se imporem numa sociedade de acolhimento mais esclarecida do que aquela de onde eles eram originários.

Podemos dizer que o emigrante comum sofre psicologicamente dado a injustiça que contra ele opera, nas diversas confrontações da sociedade francesa, o que leva por vezes ao alcoolismo ou a doenças psicossomáticas e até à paranoia. Convém referir também que devido ao estado de saúde mental de alguns, não é de estranhar que muitos acabem na prisão³⁹.

Sendo assim, o português emigrado descarregava as suas frustrações e agonias sobre a esposa, infligindo-lhe por vezes, maus tratos. Os lusodescendentes também não tinham um ambiente de salutar, uma vez que, muitos deles, viam o pai agredir a mãe. A educação das crianças era negligenciada em função das muitas horas de trabalho que os pais tinham pela frente. Com isto, não era raro surgir problemas. Assim, os adolescentes eram vítimas de intolerância familiar, face aos valores culturais apresentados pelo país de acolhimento⁴⁰.

Pelas razões aqui enunciadas, os emigrantes, nomeadamente os mais velhos, sonhavam em voltar, sendo que esta ideia de regresso estava já presente à partida. A ideia principal que levava os portugueses a regressar era o sonho de construir uma casa na terra natal e de adquirir alguma importância social. No que se refere aos descendentes, a ideia de retorno já não era a mesma que as dos seus pais. Os-filhos/ descendentes quando pensam em “regressar à terra dos seus pais, são movidos por um desejo de saber, uma sede de

³⁸ Idem, 77.

³⁹ CRAVO, António, (1995), *Les portugais en France et leur mouvement associatif (1901-1986)*, Paris, L'Harmattan p.p. 80-81.

⁴⁰ Idem.

aprender quais foram as razões que levaram os seus pais a emigrar. É uma questão de melhor conhecer as suas raízes, as suas origens⁴¹”. Em casa de pais portugueses, o regresso à pátria conduz a família a desinvestir na escolaridade dos jovens em França, visto que estas famílias aspiravam voltar a Portugal e França seria só um lugar de passagem.

Os filhos de casais mistos (franceses/portugueses), em tempo de férias, em Portugal, têm mais dificuldade em comunicar com os portugueses, porque em França, apesar de usarem as duas línguas com os pais, é o francês que é mais utilizado, situação que é revertida durante a sua estadia em Portugal. Constatamos que para aqueles pais que têm um projeto de regresso, muitas vezes essa ideia não é acompanhada pelas crianças e adolescentes, visto que aqueles têm os seus pares no país de acolhimento. Em relação aos jovens, quando estes chegam à idade de escolher um modo de vida, uma profissão, ou então quando atingem a independência podem até decidir viver em Portugal⁴². Convém referir também a situação dos mais velhos – os reformados. Há um núcleo que pretende ficar em França, outros regressam definitivamente a Portugal e ainda existem aqueles que andam lá e cá⁴³. Como não nos podemos esquecer, há um motivo que justifica este vai vem – são as crianças e os jovens que frequentam a escola, muitos conseguem lá emprego, depois casam em França e então se de um lado está a terra natal, no outro, está o sentimento pelos filhos - esta é uma das razões para este vai vem interminável. Mas há uma pergunta que se torna pertinente. Em qual país optarão estes viajantes por ficar, aquando da chegada da quarta idade, numa idade em que já não se podem deslocar!?⁴⁴

Quanto à personalidade dos portugueses emigrados em França, principalmente aqueles que têm um nível de educação menos elevado, devemos ainda salientar a falta de solidariedade de alguns portugueses para com os seus conterrâneos no estrangeiro. Depois de terem adquirido a nacionalidade do país de acolhimento. Estes tendem a evitar misturar-se com aqueles que chegaram mais recentemente. Os mais antigos gostam de se passar por franceses, o que por vezes não é fácil. Depois de estabelecidos, esqueciam

⁴¹ NOGUEIRA, António Lima, NOGUEIRA, Teresa Esquivel, ALMEIDA, Anibal, (2000), *Lieux de vie et circulations des portugais de France – INTERACTION FRANCE-PORTUGAL*, Paris, editions W et Interaction France-Portugal, P. 80.

⁴² Idem, 82.

⁴³ NOGUEIRA, António Lima, NOGUEIRA, Teresa Esquivel, ALMEIDA, Anibal, (2000), *Lieux de vie et circulations des portugais de France – INTERACTION FRANCE-PORTUGAL*, Paris, editions W et Interaction France-Portugal, pp. 103 -104.

⁴⁴ Idem.

rapidamente as raízes portuguesas e a sua experiência.⁴⁵ Após terem atingido uma classe social e intelectual mais elevada, estes emigrantes tinham tendência a mudar de nome; o emigrante português era refratário ao seu conterrâneo, principalmente, quando este se encontrava numa condição social inferior. Mas, de um modo geral, o emigrante português tendia a sofrer a discriminação dos franceses. Por outro lado, como tinha vergonha da sua origem, tendia muitas vezes, a viver de forma isolada⁴⁶. Assim, rodeava-se de lembranças para desenvolver as capacidades de socialização, recreação e cultura e construir deste modo uma comunidade imaginada.

Muitos destes emigrantes portugueses sofriam de solidão, vivendo assim de lembranças trazidas de Portugal e do afeto da família⁴⁷. Esta condição levava inevitavelmente à procura do convívio com outros portugueses, do seu grupo social, em organizações públicas e privadas – como os locais de trabalho, os cafés, os quiosques de jornais, os mercados ou o adro da igreja⁴⁸, onde partilhavam emoções, sentimentos e experiências. A partir sensivelmente de meados da década de 1960, os portugueses começaram a organizar-se em associações. As primeiras eram de caráter religioso, posteriormente evoluíram para desportivas, folclóricas, e até políticas, entre tantas outras⁴⁹. Houve pelo menos uma associação cujos membros eram maioritariamente exilados políticos que denunciavam o regime fascista português⁵⁰. Antes da Revolução de 25 de Abril de 1974, eram escassas as associações portuguesas em França. Depois, com o sopro da liberdade, proliferaram. Mas o estigma contra o emigrante ainda permanece, embora menos acentuado, uma vez que os luso-descendentes, principalmente os de terceira geração, já nasceram em França e, como tal, assimilaram a cultura francesa e querem ser tratados como cidadãos franceses.

4 - Emigração e Cinema

⁴⁵ CRAVO, António, (1995), *Les portugais en France et leur mouvement associatif (1901-1986)*, Paris, L'Harmattan p.91.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ CRAVO, António, (1995), *Les portugais en France et leur mouvement associatif (1901-1986)*, Paris, L'Harmattan p.86.

⁴⁸ Idem, 92-97.

⁴⁹ Idem, 100-104.

⁵⁰ Idem.

O tipo de cinema e as considerações sobre a emigração que vão ser abordadas neste capítulo têm por objetivo a desconstrução de certos mitos e ideologias que tem servido até aqui para oprimir uns e catalogar outros como eleitos de certas nações, grupos ou facções. É importante destacar que o tipo de cinema aqui em discussão tem vindo a desvelar certas realidades étnicas, de género e religiosas, que até então têm permanecido ocultas do grande público. Este tipo de cinema nasceu das preocupações de realizadores que se têm deparado com as injustiças, discriminações, xenofobia, no fundo, desigualdades que enfrentam os imigrados nos países da Europa Central.

Como tal, iremos referir-nos às migrações que tiveram início a partir de 1950, com as grandes deslocações coloniais e pós-coloniais para os países europeus, que eram potências colonizadoras. Nestes processos migratórios, os colonos e colonizados agregaram-se maioritariamente nos arredores das principais cidades dos países ocidentais⁵¹. Paralelamente, ocorria migrações proeminentemente de cariz laboral entre os países da Europa Ocidental e do Norte. Mais tarde, as famílias destes emigrantes vieram a juntar-se a estes, ampliando de forma acentuada o número de residentes estrangeiros dentro dos países hospedeiros do centro e norte da Europa.

Nos finais dos anos 1980 e princípios de 1990, com a queda do império soviético, encetou-se mais um forte deslocamento de homens e mulheres do ex-bloco comunista para os países ocidentais. Nos anos 1990, a Grécia, Portugal, Espanha e Itália juntaram-se aos restantes países europeus que acolheram os imigrantes, desta vez de Leste. Os países da Europa têm recebido, dado asilo e até mesmo tentado integrar refugiados fora da Europa sem documentação⁵². Estas migrações têm tido um grande impacto nas sociedades europeias, modificando-as culturalmente a partir do seu interior⁵³. Ou seja, é a miscigenação no âmbito da cultura dos povos estrangeiros que provoca essas alterações nos modos de vida e nos costumes europeus.

⁵¹ ROBINS K. (2007), *Transnational Cultural Policy and European Cosmopolitanism*, *Cultural Politics* 3(2): 147-74. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 13.

⁵² CASTELS, S. & MILLER M.J.; (2003), *The Age of Migration: International Population, Movement in the Modern World*, New York, Palgrave macmillan. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 13.

⁵³ ROBINS K. (2007), *Transnational Cultural Policy and European Cosmopolitanism*, *Cultural Politics* 3(2): 152. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 13.

No que respeita aos estudos de cultura, Johann Gottfried Herder, entre outros teóricos, advogava a ideia de monoculturalismo. Este conceito de cultura estanque, isolada, invoca as seguintes oposições binárias: raça pura/impura, superior/inferior, eu/outro, homem/mulher⁵⁴. Por outro lado, Wolfgang Welsch defende uma outra forma de conceptualizar a cultura:

[...] If one tells us that culture is to be homogeneity event, then we practice the required co-ercions and exclusions [...] Whereas, if one tells us [...] that culture ought to incorporate the foreign and do justice to transcultural components, then we will set about this task, and then corresponding feats of integration will belong to real structure of our culture. The ‘reality’ of culture is [...] always a consequence too of our conceptions of culture. (Welsch 1999, 201)⁵⁵

Desta forma, podemos afirmar que *cultura não é um objeto puro, mas sim híbrido, ou seja é um produto de uma rede, ou para ser breve, cultura é transcultural*⁵⁶. De acordo com António Benitez Rojo, *a transculturalidade deve ser compreendida como uma maneira de questionar a unicidade dentro do que é a monoculturalidade, é o desmascarar do que é binário dentro da cultura*⁵⁷. Transculturalidade é também um conceito que ofusca as fronteiras das culturas nacionais⁵⁸. Ou seja, liquefaz os limites destas. Não podemos esquecer uma questão fundamental: se a educação for instrumentalizada para servir o neoliberalismo, poder-se-á delimitar a agenda da transculturalidade⁵⁹.

Segundo este ponto de vista, a educação é, em muitos casos, utilizada para sustentar o poder político, a opressão e, por vezes, para desenvolver novos nacionalismos⁶⁰. Porém,

⁵⁴ MOSES D. & ROTHBERG Michael (2014), *a Dialogue on the ethics and politics of transcultural memory*, in Bond, Lucy et al.(eds), *the transcultural turn interrogating memory between and beyond borders*. Berlin: De Gruyter pp. 29-38 In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 8.

⁵⁵ WELSCH, W. (1999), *Transculturalism – The Puzzling form of culture today*, in Featherstone, Mike, Scott lash (eds): *Space of cultures: City, Nation, World*, London, Sage, pp. 194-213 In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 8.

⁵⁶ ORTIZ, F. ([1947] 1995), *Cuban Counterpoint, Tobacco and Sugar*, Trans, Harriet de Onis, Durham, NC and London, Duke University Press in Nicholas Mizroeff (2009), *introduction to visual culture*, 2nd edition London New York, Routledge p.41.

⁵⁷ BENITEZ -Rojo, António, (1996), *The Repeating Island: The Caribbean and Postmodern Perspective*, Durham, NC: Duke University Press.in Nicholas Mizroeff (2009), *introduction to visual culture*, 2nd edition London New York, Routledge p.43.

⁵⁸ ANTOR, H. (2006), *Multikulturalismus, interkulturalitat und transculturalitat. Perspektiven fur interdisziplinare forschung und lehre*, in Antor Heinz (ed), *inter und transkulturelle studien, theoretische grundlagen und interdisziplinare Praxis*, heidelberg, winter pp. 25-29. in Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 1.

⁵⁹ DELANOY, W. (2012), *From “Inter to Trans”? Or Quo Vadis Cultural Learning?* In Eisenmann Maria; Theresa Summer (eds), *Basic Issues in EFL, Teaching and Learning*, Heidelberg, Winter, pp. 157-167 (Falta o 2006). In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 12-13.

⁶⁰ Idem.

devemos dar relevância ao facto de que a maior parte dos processos transculturais contemporâneos – como por exemplo, a música ou as novas gastronomias, que integram características de outras zonas do globo – fomentam nos indivíduos o desejo de relações culturais multiétnicas⁶¹. Estas têm contribuído para combater o isolamento dos migrantes e todo o sofrimento aliado à subsequente diáspora. De uma maneira geral, estes migrantes estão ligados aos seus países de origem de diversas formas, tais como redes sociais virtuais e viagens *low cost*⁶². Desta forma, estes deslocamentos conduzem inevitavelmente a um maior grau de transculturalidade.

O cinema migrante e de diáspora exprime precisamente a transculturalidade⁶³, contribuindo para o desenvolvimento das memórias multidirecionais⁶⁴ e consequentemente de uma ética transcultural. Desta forma, é adquirida uma consciência de perda e do sofrimento do Outro⁶⁵, desenvolvendo a empatia no quadro das emoções humanas. O cinema migrante e de diáspora integra o cinema de sotaque, que, segundo Naficy, é o mais profícuo e também o mais ambíguo. *Designa um conjunto de filmes realizados por cineastas do terceiro mundo, desenraizados, desterritorializados*⁶⁶. Hamid Naficy define “Accented Cinema” como uma resposta estética à experiência do deslocamento. Este tipo de cinema relata-nos acontecimentos que se passam nas zonas de contato entre as várias culturas⁶⁷ ou seja nas zonas intersticiais. O cinema de sotaque

⁶¹ BREGER, C. (2014), *Configuring Affect: Complex World Making in Fatih Akin's, Auf der Anderen Seite (The edge of heaven)*, in Cinema Journal 54/1, pp. 65-87. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 13.

⁶² PETERS J. D.; (1999), *Nomadism and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon*, in H. Naficy (ed.) *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Space in the Post-Colonial Europe*, London, New York: Routledge, pp. 17-41. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 14.

⁶³ GUIDO R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 11.

⁶⁴ ROTHBERG, M. (2009), *Introduction: Theorizing Multidirectional Memory in a transnational age*, in Rothberg, M. (ed) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, pp. 1-29

Rothberg, M. (2011), *From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional memory in: Criticism 53/4*, pp. 523-548. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 11-12.

⁶⁵ ROTHBERG, M. (2011) ??? (2014), *From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional memory*. In: *Criticism 53/4*, pp. 523-548. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 11-12.

⁶⁶ NAFICY H. (2001), *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, New Jersey, Princeton University Press. In Bamba M. (2011), *Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes*, PALINDROMO Processo artísticos contemporâneos, nº5, p. 170.

⁶⁷ NAFICY, H. (2001), *an Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Oxford, Princeton University Press. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 24.

difere do cinema *mainstream*, revelando um paradigma estilístico alternativo, contando com orçamentos reduzidos e com dificuldade em aceder a fundos financeiros de apoio. Assim, por vezes, os cineastas optam por realizar curtas-metragens e documentários.

Existe um nicho de mercado específico para este tipo de cinema. Os filmes de “Accented” são vistos no circuito dos festivais internacionais de cinema, apreciados pela crítica especializada e difundidos por canais de televisão⁶⁸. Uma das características dos filmes com sotaque é o facto de darem mais ênfase às questões culturais, em detrimento das questões nacionais. A cultura estrangeira é mais valorizada enquanto tema por estes cineastas do que o conceito de nação – a cultura atravessa fronteiras e a nação não⁶⁹. O cinema de sotaque é muitas vezes bilingue ou multilingue. Neste sentido, poderemos também mencionar o conceito de *cinema of double occupancy*⁷⁰. Este conceito designa filmes que emergem da diluição dos estado-nação e a consequente diluição de identidades experienciada pela segunda geração de migrantes.

O “Accented cinema” apresenta alguns grandes sucessos, exponenciando a noção de este tipo de cinema enquanto importante arena de contestação em termos estéticos e políticos⁷¹. Nestes filmes, verifica-se uma querela entre o que são as culturas tradicionais binárias e os modos de vida em perspetivas transculturais, sendo que as raízes destas problemáticas residem ainda nos processos de descolonização. Esta situação não é de estranhar, uma vez que existe atualmente uma grande maioria de ex-colonos, a viver nas ex-metrópoles europeias⁷².

Contudo, foi a partir dos anos 1990 que estes grupos sociais vieram a adquirir alguma visibilidade, por via do cinema migrante, que trabalham questões identitárias e étnicas. Naquela altura, as estruturas das sociedades europeias ocidentais começaram a ficar mais

⁶⁸ NAFICY, H. (2001), *an Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Oxford, Princeton University Press. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 25.

⁶⁹ MARKS, Lu. (2000), *The Skin of Film: intercultural cinema, embodiment and the senses*, Durham, London: Duke University Press. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 25.

⁷⁰ ELSAESSER, T., (1999), *Ethnicity, Authenticity and Exile: Counterfeit Trade? German Filmmakers and Hollywood* in H. Naficy (ed), *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Space*: London, New York, Routledge, pp. 97-123.

⁷¹ HALL, S.; (2003 [1990]), *Cultural Identity and Diaspora*. In J. E. Braziel and A. Mannur (eds.) *Theorizing Diaspora: A reader*, London, New York: Routledge pp. 233-46. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 27.

⁷² GUIDO R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 13.

sensibilizadas para a questão do Outro⁷³. Segundo Malik, o cinema de sotaque e o cinema migrante e de diáspora continuam a apresentar dramas sociais, relacionados com as desvantagens destes indivíduos no âmbito da sociedade de acolhimento, quando comparados com os nativos⁷⁴. Nos últimos anos, estes cineastas têm vindo a alterar a sua abordagem, optando por enveredar por uma perspectiva que valoriza o hibridismo⁷⁵.

Segundo Khun e Grant, este tipo de cinema representa, por um lado, a promessa de inclusão, e, por outro, o diferente⁷⁶. Trabalha também a ideia de viagem associada a um forte sentido de mobilidade do centro para a periferia e vice-versa. Assim, estes realizadores fazem referência aos subúrbios das grandes cidades, refletindo a marginalização a que estão submetidos. Este cinema problematiza também a divisão histórica, ideológica e cultural entre a Europa do Norte e o Sul, Leste e Oeste. É um cinema que constrói uma nova identidade, híbrida. Por isso, por exemplo, atenta a questões de raça, cor, etnicidade, nacionalidade, regionalidade, linguagem, religião, geração, classe, género e sexualidade⁷⁷. Assim, proporciona ao espectador a exploração das denominadas negociações de identidade⁷⁸. Ao mostrar estas transações identitárias, o cinema tem um papel preponderante na forma como o faz. Assim, e segundo Welsch, o cinema faz parte das redes globais de comunicação tecnológica, que enriquecerão o diálogo transcultural e trarão a hibridização, *porque passa a não haver nada que seja realmente estrangeiro ou estranho*⁷⁹. Esta hibridização cultural é-nos relatada por realizadores uns migrantes e outros em diáspora. Os primeiros são os que fizeram a

⁷³ MALIK S. (1996), *Beyond The Cinema of Duty: the Pleasures of hybridity*, Black British Film of 1980 and 1990, in A. Higson (ed), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, London, Cassell, 202-15. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.34.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ SHOHAT & STAM, (1994), *Unthinking Eurocentrism – Multiculturalism and the Media*, London, New York, Routledge. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.36.

⁷⁶ KUHN A. C. Grant, (2006), *Screening World Cinema*, in A. Kuhn A. C. Grant (eds) *Screening World Cinema*, London, New York, Routledge 1-13. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.37.

⁷⁷ STAM, (2003), *Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity*. In a. Guneratne and W. Dissanayake (eds). *Rethinking Third Cinema*, London New York, Routledge 31-48. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, pp.41-42.

⁷⁸ WELSCH, W. (1999), *transculturalism – The Puzzling form of culture today*, in Featherstone, Mike, Scott lash (eds): *Space of cultures: City, Nation, World*, London, Sage, pp. 194-213. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 12.

⁷⁹ WELSCH, W. (1999), *transculturalism – The Puzzling form of culture today*, in Featherstone, Mike, Scott lash (eds): *Space of cultures: City, Nation, World*, London, Sage, p. 198. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 12.

viagem para a terra de acolhimento; os segundos são os que ouviram esses relatos aos mais velhos. Dessas ligações, há algo que se impõe: a pós-memória de que são portadoras estas comunidades. Esta pós-memória distingue-se da memória, pelo facto de haver uma distância geracional entre pais, filhos e netos⁸⁰. E é assim constituído o espaço da diáspora, não só por aqueles que emigraram, mas também por todos aqueles que de uma forma ou de outra sofrem qualquer tipo de exclusão⁸¹.

Dentro do espaço da diáspora, os realizadores de cinema podem articular a memória das minorias com as do *mainstream*, e ambas podem convergir⁸², ainda que não sejam idênticas. Estes realizadores despertam pós-memórias do passado migratório com os seus filmes. Segundo Alison Landsberg estas conexões pós memoriais servem para desenvolver a memória protética (“prosthetic memory”), que, por sua vez, não se limita somente a reforçar os laços de um grupo e tem como objetivo unir todos os grupos que se encontram na mesma situação. A memória protética, que implica o trânsito de memórias e a sua adoção por outras comunidades, permite aos realizadores que não tenham passado assente na diáspora ou migração, ou seja, ao realizador autóctone do país de acolhimento, tornarem-se mais sensíveis às realidades das comunidades migrantes⁸³. Assim, os cidadãos, bem como os realizadores dos países de acolhimento desenvolvem uma maior empatia pelo outro. Antes da emergência deste tipo de cinema, as oposições binárias eram mais acentuadas, levando constantemente a relegar o outro para segundo plano.

O facto de as línguas nativas dos povos colonizados terem sido preteridas por estes, aquando da adoção da língua da ex-metrópole, logo após a descolonização, tem sido um fator importante nesse contexto. Com o objetivo de colmatar tal perda, muitos

⁸⁰ HIRSCH, M. (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and postmemory*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 16.

⁸¹ BRAH, A., (1996), *Cartographies of Diaspora – Contesting Identities*, London, New York: Routledge. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 17.

⁸² HUYSEN, A. (2003), *Diaspora and Nation: Migrations into other pasts*, *New German critique*, 88: 147-64. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 17.

⁸³ LANDSBERG, A. (2003), *Prosthetic memory: Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture*. In P. Grainge (ed) *Memory and Popular Film*, Manchester Manchester University Press, 141-61. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 17.

realizadores e argumentistas têm tentado fazer filmes onde se retrate a língua nativa, mas as grandes audiências na Europa tendem a perder a compreensão da narrativa⁸⁴.

Apesar de todos estes processos transculturais, a monoculturalidade tem emergido da transculturalidade. Atualmente, na Europa, existe uma grande miscelânea de povos. Podemos fazer uma analogia das sociedades europeias com o mundo do futebol: as equipas são cada vez mais pluriétnicas, mas as claques cada vez são mais xenófobas⁸⁵. Por outro lado, também há indícios de um crescente processo de hibridização. Quando a hibridização se torna moda e objeto de consumo, perde o seu potencial e acaba por enriquecer as fronteiras tradicionais da monoculturalidade⁸⁶. Paralelamente ao ressurgimento do monoculturalismo, a Europa tem-se tornado progressivamente mais multinacional, multi-religiosa e multi-étnica⁸⁷.

Estes vastos processos políticos, sociais e culturais têm feito com que o conceito de identidade europeia esteja mais fluido e contestado, sendo que um grande número de filmes desafia a ideia que se tem de cinema nacional, bem como a própria identidade nacional⁸⁸. Sobre o questionamento das identidades nacionais, os migrantes e as comunidades de diáspora que vivem nesses países acusam esse esbater de fronteiras entre as culturas: por um lado, absorveram e cresceram com a cultura dominante; por outro, devido a narrativas que tem ouvido contar aos mais velhos, são conduzidos imaginariamente ao país de origem. São jovens que pertencem a dois mundos e que estão no centro do “cinema da dupla afiliação”⁸⁹.

⁸⁴ KACHRU, B. (1990), *Alchemy of English, Spread Functions and Models of Non Native English*. Urbana, University of Illinois Press. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 15-16.

⁸⁵ KACHRU, B. (1990), *Alchemy of English, Spread Functions and Models of Non Native English*. Urbana, University of Illinois Press In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 15-16.

⁸⁶ HA, Kien Nghi, (2005), *Hype um Hibriditat, Kultureller Differenzkonsum und post Moderne Verwertungstechniken in SpatKapitalismus*, Bielefeld: Transcript Verlag. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 16.

⁸⁷ ELSAESSER, T. (2015), *European Cinema in Twenty First Century: Enlarging the Context?* In, Harrod Mary; Liz Mariana; Alisa Timoshkina (2015), *The Europeanness of the European Cinema: Identity Meaning, Globalization*, London, Tauris, pp. 17-32. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 16.

⁸⁸ ANDERSON, B. (2006 [1983]) *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 19.

⁸⁹ ELSAESSER, T., (1999), *Ethnicity, Authenticity and Exile: Counterfeit Trade?* German Filmmakers and Hollywood in H. Naficy (ed), *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Space*: London, New York, Routledge, pp. 97-123. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 20.

O cinema auxilia no processo de familiarização que os jovens desejam obter relativamente à terra dos seus pais. Com efeito, a sétima arte é também um meio de comunicação que permite inverter posições sociais e culturais. Como tal, S. Hall afirma: o cinema tem-se tornado o melhor Média de auto-representação e de ação simbólica que os cidadãos hifenizados da europa têm para se exprimir⁹⁰ e promover o transnacionalismo. Segundo Jane Braziel e Anita Mannur, transnacionalismo é um fluir de pessoas, ideias, capitais e bens através de fronteiras nacionais, conduzindo à destruição do nacionalismo, da nacionalidade e de todas as categorias de identificação de um estado nação, bem como também a organização económica e a constituição política⁹¹.

O fenómeno do transnacionalismo refletiu-se inevitavelmente na criação do cinema transnacional. Podemos referir que o termo foi criado há cerca de vinte anos para identificar aqueles filmes que mostravam os efeitos da globalização económica⁹², social e cultural... Segundo Higson, os filmes transnacionais podem ter um elenco multinacional, um produtor americano, um diretor inglês, capital euro-americano e a narrativa pode ser sobre um qualquer conto que se tenha passado no Sri Lanka⁹³. Este tipo de cinema, onde se refletem esta ambivalência cultural, tem as suas variantes um pouco por toda a Europa. No contexto francófono existe o “cinema de métissage” que tem sido usado para descrever as problemáticas existentes entre os grupos que provieram das ex-colónias. Neste sentido, em Portugal e em Espanha existem respetivamente o “Cinema Mestiço” e “Cinema Mestizo”⁹⁴. Estes cinemas são uma resposta às ideologias políticas que têm emergido nestes últimos tempos na Europa.

Tudo isto tem impulsionado a diversificação cultural das sociedades europeias, com políticas criadas a reforçar esse mesmo objetivo, não descurando as forças da globalização

⁹¹ BRAZIEL, J. E. & MANNUR, A., (2003), *Nation, Migration, Globalization: Point of contention in diaspora studies*, in J. E. Braziel and A. Mannur (eds.), *Theorizing Diaspora: A Reader* London, New York, Blackwell, 1-22. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 21.

⁹² Extraído do sítio: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/viewFile/212/pdf> consultado:15/01/18.

⁹³ HIGSON, A. (2000a), *the limiting imagination of national cinema* in M. Hjort and Mackenzie (eds), *cinema and nation*, London, New York: routledge, pp.63-74. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 22.

⁹⁴ ASHCROFT B., G. GRIFFITHS & TIFFIN, H. (eds), (2006), *The Post Colonial Studies Reader*, 2nd edn, London New York Routledge, p. 136-137. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 28.

que tem reconfigurado a maneira de perspetivar o “Métissage”⁹⁵. Segundo Seesslen (2000), o cinema de “métissage” é sinónimo do cinema Inbetweens, o seu correspondente na Alemanha é o “Das Kino der doppelten Kulturen”. Seesslen refere que o cinema de “métissage” vem substituir a forma como se fazia cinema sobre emigração, e, mais tarde, na sequência deste conceito vem a ser cunhado outro: o cinema da alteridade⁹⁶. Este relata as dificuldades interculturais dos trabalhadores migrantes (*Gastarbeiter*)⁹⁷ na Alemanha e noutros países europeus e não só; o cinema do “métissage” põe em relevo as tensões intraculturais dentro das famílias migrantes e as questões de hibridização cultural. Quanto ao “Beur” francês tem um homólogo na Grã-Bretanha - o “Black”. Em França, o “Beur” tem vindo a ser substituído pelo cinema feito pelos descendentes de magrebinos. Ainda em França existe outra designação de cinema que está muito em voga: o cinema de “Banlieue” que ganhou popularidade em França a partir dos anos 1990. Este representa as vidas dos estratos sociais trabalhadores multiétnicos que habitam os subúrbios das grandes cidades⁹⁸. Carrie Tarr estabelece uma comparação entre o cinema de “Banlieue” e os westerns. Assim a autora afirma:

Unlike the westerns, which tends to legitimate the majority population’s appropriation of spaces occupied by its perceived ‘others’, *banlieue* film seek to resist and contest the majority population’s perception and control of the spaces in question [...]. Crucially though [... Banlieue] films avoid the construction of mono ethnic ghettos emphasizing instead the multi ethnic nature of the French *banlieue* and the inner city⁹⁹

⁹⁵ ASHCROFT, B., GRIFFITHS G. & TIFFIN, T. (eds) (2006), *The Post Colonial Studies Reader*. 2nd edn London, New York, Routledge. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 28.

⁹⁶ SEESSLEN, G. (2000), *Das kino der Doppelten Kulturen*, le cinema du métissage, the cinema of in-between: Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino terrain, epd, Film 12 online available at: http://www.filmportal.de/public/IEpics/d1/03D8FBBEE873A4C20856ACAADA2376272_mat_seexlen_neu.pdf (accessed 7 May 2007). In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 28.

⁹⁷ “Gastarbeiter”: Expressão que à letra significa trabalhadores-hóspedes e que refere os trabalhadores migrantes que foram para a Alemanha, para suprir falta de mão de obra no pós segunda grande guerra.

⁹⁸ TARR, C. & PORTON, R. (2005), *Beur is beautiful, a retrospective of Maghrebi-French Filmmaking*, Special Supplement, Cineaste 33 (1): 32-57. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 29.

⁹⁹ TARR, C. (2005), *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester, Manchester University Press. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.29.

Segundo Isaac Julien e Kobena Mercer, o centro está conotado com a cultura ocidental, e as periferias com os habitantes das ex-colónias, por isso são considerados pessoas de cor ou subalternos¹⁰⁰.

De acordo com Graham Huggan, o cinema tem trabalhado de forma sistemática questões ligadas à subalternidade, tornando os ditos estratos sociais marginais num valor intelectual¹⁰¹. Este fenómeno que atingiu a Europa também tocou em solo latino-americano: na América Latina, os realizadores argentinos Fernando Solanas e Octávio Getino cunharam o termo “cinema do terceiro mundo”, referindo-se a filmes que se insurgem contra a hegemonia dominante. Desta forma, operam como arma ideológica contra o cinema do primeiro mundo dos países ocidentais, tendo como intuito a emancipação do terceiro mundo e das suas comunidades de diáspora¹⁰².

Com efeito, o cinema do terceiro mundo é visto como um parente pobre do cinema de primeiro mundo, mesmo produzindo um número muito elevado de películas¹⁰³. O cinema de terceiro mundo também já é produzido na Europa por realizadores europeus¹⁰⁴. Muitos críticos referem que aquele tipo de cinema não é mais cinema de terceiro mundo, mas pode ser catalogado como “World Cinema” (Cinema-Mundo). Estes filmes expressam também uma combinação entre a cultura de origem e a cultura ocidental, por vezes é esta mistura que aparece na tela. Este cinema tem adquirido prestígio no circuito de festivais internacionais, onde tem conquistado prémios conceituados¹⁰⁵.

¹⁰⁰ JULIEN, I. & MERCER, K., (2002 [1988]), *De margin and The Centre*, in G. Turner ed, *Film Cultures Readers*, London, New York, Routledge, 355-65. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 29-30.

¹⁰¹ HUGGAN, G. (2001), *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*, London, New York, Routledge. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.32.

¹⁰² SOLANAS F. & GETINO, O., (1976 [1969]), ‘Towards a Third Cinema’ in B. Nichols (ed.), *Movies and Methods: an Anthology*. Vol. 1. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 44-64. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.35.

¹⁰³ STAM R. (2007), ‘Third World and Post Colonial Cinema’ in P. Cook (ed), *The Cinema Book 3rd edn*, London, British Folm Institute, 97-107. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.35.

¹⁰⁴ GABRIEL T. (1982), *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, Ann Arbor, University of Michigan Research press.

Willemen P. (1987), *The Third Cinema Question, Notes and Reflections*, *Frameworks* 34, 5-38
Shohat and Stam, (1994), *Unthinking Eurocentrism – Multiculturalism and the Media*, London, New York, Routledge. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.35.

¹⁰⁵ DENNISON S. & LIM, S. H., (2006a), *Situating world cinema as a theoretical problem* in S. dennison, L.H. Lim (eds), *remapping world cinema identity culture and politics in film*, london, New York,

O trâmite da programação dos filmes exibidos nos festivais tem início num processo de seleção. Para despertar o interesse dos programadores, a estética dos filmes propostos deve ser, de alguma forma, parecida com a estética ocidental¹⁰⁶. Contudo, a grande heterogeneidade cultural apresentada nestes filmes tem gerado uma maior sensibilização do europeu nativo em relação aos problemas do emigrante. Esta heterogeneidade é também refletida nos painéis dos fundos financeiros de apoio, fundos esses provenientes de múltiplas origens. O *World Cinema* tem contribuído para que haja uma maior abertura por parte dos órgãos de soberania europeia no que respeita à defesa dos direitos humanos, bem como à aceitação multicultural enquanto prática comum¹⁰⁷, reformulando desta forma a identidade do cinema europeu¹⁰⁸. Daí que o cinema:

Is not a second-order mirror held up to reflect what already exists but [...a] form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects and thereby enable us to discover places from which to speak. (Hall 2003 [1990], 245)¹⁰⁹

5 - O Cinema Português e Alteridade: breve história do cinema português

A cinematografia nacional pode ser organizada em dois grandes períodos: primeiro lugar, o tempo que vai desde o início do cinema até aos anos 1950, aquando do esgotamento das fórmulas do sucesso das *comédias à portuguesa*. O segundo período, parte das obras do *Cinema Novo* dos anos 1960, passando pela Escola Portuguesa dos anos 1980 e 1990, até a atualidade. Estes últimos cineastas realizam alguns filmes que trazem prestígio internacional ao cinema português, por estarem selecionados em festivais internacionais

wallflower press 1-15. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.38.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ COE (1991), The Council of Europe And THE Culture Heritage Information Documents. Strassbourg: CoE. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 18.

¹⁰⁸ STAM R. (2007), *Third World and Post-Colonial Cinema*, in P. Cook (ed), *The Cinema Book*. 3RD edn, London, British Film Institute, 97-107. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.36.

¹⁰⁹ HALL, S. (2003 [1990]) 'Cultural Identity and Diasporas' in J. E. Braziel And A. Mannur (eds), *Theorizing Diaspora: a Reader*. London, New York, Routledge, 233-246. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.36.

de cinema e por obterem alguns destacados prémios, realizadores esses que mudaram temáticas e perspectivas de fazer cinema em Portugal¹¹⁰.

Nos anos 1920, os filmes portugueses vieram a tornar-se num cartão-de-visita de Portugal, mostrando que se tratava de país moderno. Paradoxalmente, este meio de comunicação acabava por apresentar um país arcaico, rural e soterrado sob as suas tradições e história. Foi este cinema mudo que fundou o cinema português¹¹¹. Mesmo nas décadas seguintes, o cinema sonoro português não faria mais do que continuar a projetar a tradição e a ruralidade¹¹². A oposição entre campo e cidade que se fazia sentir na filmografia portuguesa era evidente, sendo que o campo era lugar de virtude e a cidade de vícios, sendo o campo muito mais retratado do que a cidade¹¹³. O cinema português foi até tarde obcecado com as questões da identidade nacional, consequência do regime ditatorial e nacionalista que se vivia em Portugal.

Durante estas décadas e de acordo com o regime salazarista, as artes eram instrumentalizadas pelo poder político. Assim, António Ferro à frente das instituições de propaganda do regime tinha em mente um cinema que levasse à tela principalmente adaptações literárias e reconstituições históricas que pudessem propagandear Portugal além-fronteiras. Para tal, o regime criou um organismo que se designava por Fundo de Cinema Nacional, o qual se financiava com um imposto sobre os lucros das exhibições. Os candidatos aceites ao Fundo de Cinema Nacional tinham de apresentar projetos centrados em questões regionais ou folclóricos, históricas, policiais de “boa urdidura”, entre outros, todos eles versando a propaganda do regime salazarista¹¹⁴. Este organismo mais tarde veio a oferecer bolsas a jovens cineastas portugueses para poderem estudar no estrangeiro. Posteriormente e já nos anos de 1950, os velhos realizadores deixam de filmar ou fazem-no com intermitências, ensaiando-se assim uma transição geracional que só viria a dar frutos nos anos de 1960¹¹⁵.

Recuando um pouco, os anos 1940 tiveram um mau arranque. Assim, filmes como *Porto de Abrigo* (1941) de Adolfo Coelho, *Ave de Arribação* (1943) e *José do Telhado* (1945)

¹¹⁰ BAPTISTA Tiago, *Nacionalmente correto: a invenção do cinema português*, revista de estudos do século XX, p.3 REFERENCIA nº7.

¹¹¹ BAPTISTA Tiago, *Nacionalmente correto: a invenção do cinema português*, p.4.

¹¹² Idem, 5.

¹¹³ Sobre a oposição campo cidade no cinema português, ver BAPTISTA Tiago, *Na minha cidade não acontece nada*, Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo) *Ler História* nº 48, 2005, pp. 167-184.

¹¹⁴ Idem, 86-88.

¹¹⁵ BAPTISTA Tiago, *Nacionalmente correto: a invenção do cinema português* p.6. Ver PINA Luís de, (1986), *História do cinema português*, Mem Martins, publicações Europa América, pp. 121-142.

de Armando Miranda, entre outros não gozaram de grande sucesso. Mas a curto prazo surgem três filmes que usufruíram de grande popularidade, são eles: *Pai Tirano* (1941), *Pátio das cantigas* (1942) e próprio *Aniki-Bóbó* (1942)¹¹⁶. Estes filmes trabalhavam temas ligados às paixões humanas, sendo que eram filmes despojados de qualquer crítica social. No ano de 1950, só se produziram dois filmes: *O grande Elias* (1942) de Artur Duarte e *Frei Luís de Sousa* (1950) de António Lopes Ribeiro, segundo a obra de Almeida Garrett¹¹⁷. Na década de 1950, o cinema português cai numa degradação inquietante, proliferam o folhetim, o melodrama, a comédia torpe mas sempre com grandes audiências¹¹⁸.

Logo no início dos anos 1960, surge o *Cinema Novo*, inaugurado por *Os verdes anos* de Paulo Rocha (1963) e *Belarmino* de Fernando Lopes (1964) e influenciado em parte pela *Nouvelle Vague*¹¹⁹ francesa. Este momento cinematográfico surge como resultado de um grupo de jovens cineastas que quiseram desvincular-se dos subsídios do estado, bem como das leis do mercado cinematográfico. Optam por introduzir no país uma imagem cinematográfica alternativa. Os dois filmes acima referidos decidiram ver a cidade através de outras lentes. Ao contrário das comédias dos anos 1930-40, em que só se filmavam os elementos que estavam de acordo com a propaganda do regime, agora estes autores vão filmar os marginais. Estes cineastas tinham sido formados no estrangeiro, faziam parte daqueles bolseiros que anos antes tinham sido granjeados pelo fundo de cinema nacional. Portanto, os seus gostos estavam de acordo com a estética da época, bem como da história do cinema. Para os críticos portugueses, este tipo de cinefilia era um ato imperdoável¹²⁰.

A partir da revolução de 1974, o cinema português começa definitivamente a intensificar o seu gosto pelas questões do *Outro*, aprofundando esta tendência nas décadas seguintes. Assim passam a divulgar condições de vida e de trabalho dos agricultores, operários e iliteracia e pobreza das populações.¹²¹ Posteriormente, já nos anos 1980, o cinema português conheceu uma série de filmes que lhe granjearam presença em festivais

¹¹⁶ COSTA Alves, (1978), Breve história do cinema português (1896-1962), Vol.11, Amadora, Instituto de cultura portuguesa, secretaria de estado da investigação científica, pp. 54-60.

¹¹⁷ Idem, 96.

¹¹⁸ Idem, 97.

¹¹⁹ Nouvelle Vague: Foi uma nova estética de cinema que surgiu nos finais dos anos 1950, em França, como reação contrária à forma como eram feitas as produções de Hollywood. Extraído do site: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-nouvelle-vague/> Consultado em: 06/09/18.

¹²⁰ BAPTISTA Tiago, *Na minha terra não acontece nada*. Lisboa no cinema (anos vinte-cinema novo)» pp. 167-184. In BAPTISTA Tiago, *Nacionalmente correto: a invenção do cinema português* p.7.

¹²¹ BAPTISTA Tiago, *Nacionalmente correto: a invenção do cinema português*, revista de estudos do século XX, p.3 REFERENCIA nº7 p. 10.

internacionais; destacamos alguns como *Kilas, o mau da fita* (1980) de Fonseca e Costa e *A vida É Bela?* (1982) de Luís Galvão Teles, recebidos com grande entusiasmo por parte do grande público e por alguma crítica. Mencionamos ainda os filmes *Manhã Submersa* (1980) de Lauro António, *Cerromaior* (1980), *Oxalá* (1980)¹²² e *O lugar do morto* (1983) de António Pedro Vasconcelos, entre outros.

Nos anos 1980, os filmes portugueses combinavam uma linguagem moderna com uma reavaliação profunda do que era a identidade nacional. Estes filmes ganharam reputação sobretudo em França. Esta filmografia viria a ser fundamental para definir a chamada *Escola Portuguesa*, cuja identidade estender-se-ia à generalidade do cinema português¹²³. Os filmes dos anos 1980 vão refletir essas tensões identitárias. Os filmes associados à *Escola Portuguesa* exprimiam sentimentos ambivalentes, fruto da sensibilidade dos seus realizadores, sendo que refletiam e focavam principalmente os emigrantes, homens e mulheres que estavam deslocados em relação ao seu emprego comunidade ou família e a figura do órfão era muito comum¹²⁴.

Já nos anos 1990, em termos políticos, o país vive a plena integração na CEE e surgem múltiplos apoios financeiros. Algo predominantemente importante para as questões das artes foi o facto de o governo instituir pela primeira vez um Ministério da Cultura em Portugal. A partir daí os artistas começaram a ter representação nos assuntos que dizem respeito à governação¹²⁵. Mas o que tem de extraordinários os anos 1990 é uma nova explosão de filmes e de novos realizadores, dá-se a renovação da *Escola Portuguesa*¹²⁶.

Realizadores de sucesso dos anos 1990 são, por exemplo, Pedro Costa e João Canijo, que se estrearam nos finais dos anos de 1980, sendo cada vez mais natural o facto das obras destes realizadores terem presença constante nos demais festivais de cinema¹²⁷. Muitos dos filmes realizados por estes cineastas tinham uma característica comum: o trazer para a tela muitas crianças e adolescentes para representar, tendo mesmo papéis de

¹²² BAPTISTA, Vítor R, & MOEDAS, José, *Algumas notas sobre o Cinema Português após o 25 de abril de 1974*, Novas e Velhas tendências no cinema Português Contemporâneo.

¹²³ LEMIERE, Jacques *Le cinema portugais comme "situation". A propôs d e la categorie de cinema portugais et le enoncé "il ya du cinema portugais"* pp. 5-8 Cit. in BAPTISTA Tiago, Nacionalmente correto: a invenção do cinema português p.11.

¹²⁴ Para uma tipificação dos temas do cinema português dos anos 1980 ver MONTEIRO, Paulo Filipe, *O fardo de uma nação*, pp. 22-69 Cit. in BAPTISTA Tiago, Nacionalmente correto: a invenção do cinema português p.11.

¹²⁵ BÁRBARA Barroso, DANIEL Ribas, (2008), *No cinema português continuidades e rupturas* Pedro Costa, Vol. 5, Devires, Belo Horizonte, p. 148.

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Idem.

protagonistas¹²⁸. A importância destes filmes reside também na ideia de questionarem a identidade portuguesa, uma vez que Portugal tinha perdido império colonial e estava a aproximar-se da Europa. Segundo Teresa Villaverde, estes filmes tinham muito a ver com um mundo confuso e cheio de incertezas, com os jovens sem perspectivas e que não sabem o que fazer para serem felizes¹²⁹. Com a presença de tantos jovens no cinema, não é de estranhar que os temas foquem os problemas de autoridade, problemas familiares. Estes filmes caracterizam-se por representarem famílias disfuncionais, monoparentais ou com conflitos internos. Olhava-se assim também para uma nova vaga de emigrantes, os luso-africanos, que apesar de uma aceitação e integração política pacífica sofrem todo o tipo de afastamentos sociais económicos.¹³⁰ Um cinema com estas características diluía a especificidade nacional e transformava Portugal num país como os outros, pelo menos um país com os mesmos problemas que os demais. Estes filmes passaram a fazer denúncia social, visto a forma crua como apresentavam os problemas na tela¹³¹. Estas produções tinham uma predisposição natural para a questão do *Outro*, eventualmente motivado pelo *boom* de documentários que se assistiu nesta década¹³². Todavia, não há um corpo comum nesta nova cinematografia, uma escola decifrável que agregue todos os realizadores, apesar de todos eles continuarem uma tradição de cinema de autor, emprestando aos filmes olhares carregados de uma visão política do mundo¹³³. No cinema português, há sempre vestígios do passado e influências do estrangeiro. Por este motivo os cineastas mais recentes, especialmente aqueles mais abertos aos pós-modernismos trabalham na intersecção entre o cinema nacional – a escola portuguesa e o cinema transnacional¹³⁴.

¹²⁸ FERREIRA, Carolin Overhoff, (2007), (Coord.) *O cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campos das Letras. Bárbara Barroso, Daniel Ribas, (2008), *No cinema português continuidades e rupturas* Pedro Costa, Vol. 5, Devires, Belo Horizonte, pp. 149. Cit. in BÁRBARA Barroso, Daniel Ribas, (2008), *No cinema português continuidades e rupturas*, Pedro Costa, Vol. 5, Devires, Belo Horizonte, pp. 149.

¹²⁹ ALMEIDA, Pedro Dias, (1994), *O filme de uma vida fechada – entrevista com Teresa Villaverde*. In revista Visão. In Bárbara Barroso, Daniel Ribas, (2008), *No cinema português continuidades e rupturas* Pedro Costa, Vol. 5, Devires, Belo Horizonte, pp. 149.

¹³⁰ BÁRBARA Barroso, DANIEL Ribas, (2008), *No cinema português continuidades e rupturas*, Pedro Costa, Vol. 5, Devires, Belo Horizonte, pp. 149.

¹³¹ MONTEIRO, Paulo Filipe, *O fardo de uma nação*, pp. -67-69. In Baptista Tiago, *Nacionalmente correto: a invenção do cinema português* p.14.

¹³² COSTA, José Manuel, *Questões do documentário em Portugal*, in Portugal um retrato cinematográfico, Lisboa, número – Arte e Cultura, 2004, pp. 116-164. Cit. in Baptista Tiago, *Nacionalmente correto: a invenção do cinema português* p.14.

¹³³ Retirado de RIBAS, Daniel, *Breve história do cinema português (1896-1962) – Algumas tendências do cinema português contemporâneo*, Biblioteca Breve, Série Artes Visuais p. 93.

¹³⁴ MENDES, João Maria, (2013), *Objetos únicos e diferentes. Por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo*. Em Novas e velhas tendências do cinema português contemporâneo, coord. João Maria Mendes pp. 74-137. Lisboa: centro de investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e Gradiva publicações. In de Alvarez, Ivan Villarrea, (2016), *Mudar de perspectiva: A dimensão*

Tendo em conta precisamente esta ideia de cinema transnacional, é de realçar que realizadores como Pedro Costa, Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues têm nos últimos anos ganho prémios importantes nos festivais internacionais de cinema¹³⁵. Alguns dos filmes destes últimos cineastas têm concorrido em pé de igualdade com filmes que provém de cinematografias estrangeiras com melhores condições financeiras que as nacionais¹³⁶.

As parcerias internacionais, sobretudo com os países da União Europeia, África, e América Latina¹³⁷ são relevantes para o cinema português, já que permitem ultrapassar constrangimentos orçamentais e ao mesmo tempo e conseguir uma vertente transnacional. Para esta transnacionalidade, muito contribuiu a *Escola Portuguesa*, com os seus temas novos que mostrava a modernidade de Portugal, colocando-o no mesmo patamar que os demais países. Assim, estes cineastas iam integrando o cinema português num mundo globalizado de então, onde as fronteiras se diluíam gradualmente¹³⁸.

No seu início, o cinema português tinha um cariz nacional, focado em Portugal, e o género geralmente era a comédia. Atualmente, o cinema português tem de concorrer com produções estrangeiras muito maiores orçamentos¹³⁹. Nestas circunstâncias, a questão é saber como pode o cinema português encontrar o seu lugar dentro do sistema do audiovisual contemporâneo. Ora, segundo Mendes, o cinema português tem desejo de vir a ser catalogado como cinema mundo (World Cinema). Para tal tem contribuído as novas temáticas difundidas por este cinema. Assim, Mendes declara:

Dado os meios e as competências disponíveis e dada a cultura organizacional característico do cinema português este não pode pretender fazer parte do mainstream cinematográfico e dos seus géneros, mas antes se situa entre águas difíceis de distinguir:

transnacional do cinema contemporâneo português – Aniki- Revista portuguesa de imagem em movimento nº 1 (212), pp. 109.

¹³⁵ LIZ M., (2018), *Portugal's Global Cinema*, p. 2.

¹³⁶ Idem, 3.

¹³⁷ LIZ, M., 2018 *Portugal's Global Cinema* p. 5.

¹³⁸ MENDES, João Maria, (2013), *Objetos únicos e diferentes. Por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo*. Em *Novas e velhas tendências do cinema português contemporâneo*, coord. João Maria Mendes pp. 74-137. Lisboa: centro de investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e Gradiva publicações. Retirado de Alvarez, Ivan Villarrea, (2016), *Mudar de perspetiva: A dimensão transnacional do cinema contemporâneo português – Aniki- Revista portuguesa de imagem em movimento nº 1 (212)*, pp. 114.

¹³⁹ MARTINS, Levi & CIPRIANO, Miguel, (2013), *Luís Urbano, (O Som e a Fúria): Tem haver de uma sociedade secreta entre o realizador e o produtor*. Em *Novas e Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, coord. João Maria Mendes, pp. 343-357. Faro/Lisboa: Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e Gradiva e Publicações. In de Alvarez, Ivan Villarrea, (2016), *Mudar de perspetiva: A dimensão transnacional do cinema contemporâneo português – Aniki- Revista portuguesa de imagem em movimento nº 1 (212)*, pp. 109-110.

as do cinema de autor, as do cinema de arte e ensaio e as do cinema independente [...]. Ora, Chaudhuri designa por *World Cinema* tais categorias. Todos eles são constructos genéricos e aproximativos, mas a sua articulação num conjunto de significados heterogéneos tornou-se o referente imaginário do cinema português contemporâneo. Ele deseja, confusamente ser tudo isto, e ao mesmo tempo um borderliner um habitante de fronteira¹⁴⁰.

Esta ambição que despreza uma autodefinição do cinema português fechado em si mesmo, optando por uma definição em relação a outras cinematografias, tem a ver também com os novos conceitos de identidade. Segundo Jean-Luc Nancy, não pode haver existência individual sem coexistência com o outro. É necessário estabelecer sempre relações bilaterais e multilaterais¹⁴¹. Daí a necessidade do cinema contemporâneo português extravasar as fronteiras nacionais. Neste caso, tanto a designação do cinema português como nacional ou transnacional é fruto da circulação internacional, pelo que não se pode entender que estes conceitos possam alguma vez vir a ser estanques e isolados, pois num mundo globalizado todas as fronteiras são mais fluidas. Os festivais de cinema têm um papel muito relevante na visibilidade do cinema e no diálogo entre realizadores¹⁴². Contudo, nem todos os realizadores têm a mesma capacidade de exposição internacional e daqui resulta muitas vezes a predominância de uma cinematografia e a redução a uma identidade. Neste sentido, o cinema português esteve durante muito tempo identificado com as produções de Manoel de Oliveira, um cineasta considerado simultaneamente global e local, ou seja, nacional e global¹⁴³.

Tal como Iván Villarrea Álvarez defende, o caminho inaugurado por Oliveira foi depois seguido por outros cineastas como: Paulo Rocha, João César Monteiro, Pedro Costa, Miguel Gomes, João Canijo¹⁴⁴. O facto de o sucesso dos filmes portugueses antecederem a distribuição nas salas de cinema conduz-nos ao que Tiago Baptista afirma: “o

¹⁴⁰ MENDES, João Maria, (2013), *Objetos únicos e diferentes. Por uma nova cultura organizacional do cinema contemporâneo português. Em novas e velhas tendências do cinema português contemporâneo*, coord. João Maria Mendes pp, 74-137, Faro/Lisboa, Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), e Gradiva Publicações. Cit. In Retirado de Alvarez, Ivan Villarrea, (2016), Mudar de perspectiva: A dimensão transnacional do cinema contemporâneo português – Aniki- Revista portuguesa de imagem em movimento nº 1 (212), pp. 101-103.

¹⁴¹ NANCY, Jean-Luc, (1996), *Être Singulier Pluriel*, Paris, Galilée.

¹⁴² O'REGAN, Tom, (2004) 2009, *Cultural Exchange, Em the Contemporary Hollywood Reader*. Ed. Toby Miller, London – New York: Routledge, pp. 500-525.

¹⁴³ BAPTISTA, Tiago, (2009), *Nacionalmente correcto: A Invenção de Cinema Português*, Revista de estudos do século XX, 9, 307-323.

¹⁴⁴ VILLARREA, Alvarez Ivan, (2016), Mudar de perspectiva: A dimensão transnacional do cinema contemporâneo português – Aniki- Revista portuguesa de imagem em movimento nº 1 (212), p.106.

autoritarismo nacional foi construído a partir do estrangeiro”¹⁴⁵. Podemos chegar assim a uma dedução lógica – os cineastas portugueses precisam primeiro de se afirmar como globais para depois serem reconhecidos como nacionais¹⁴⁶.

Desta forma, à medida que entramos no novo milénio com a aceleração das trocas e das influências culturais gerou-se uma transculturalidade sentida a nível mundial, e que tornou de certa forma obsoleto o paradigma dos cinemas nacionais. Várias causas são apontadas para este fim.: segundo Ezra e Rowden são as estruturas epistemológicas a partir das quais eram avaliados os filmes que estão a ruir¹⁴⁷; por outro lado autores como Andrew Higson procuram as causas destas destruturações nas deficiências dos antigos paradigmas. Higson refere: “The concept of national cinema is hardly able to do justice either to the internal diversity of contemporary cultural formations or to overlaps interpenetrations between different formations”¹⁴⁸. Para além disso, uma definição como a do cinema nacional só é admitida num mundo estático, algo que é contrário ao espírito da globalização. Deborah Shaw declara mesmo que nenhum cinema nacional pode existir numa situação de completo isolamento, sobretudo num momento histórico marcado pela profunda interconexão e interdependência entre sistema económico, político, cultural e social.

Em síntese, os temas escolhidos, as personagens representadas e as dinâmicas narrativas de uma parte do cinema contemporâneo português refletem de forma direta ou indireta a integração de Portugal no sistema internacional de cinematografia. Não faz sentido continuar a pensar o cinema português apenas a partir da sua diferença, como uma identidade autónoma e isolada que fica à margem destes processos globais¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ ELSAESSER, Thomas, (2005), *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amesterdão, Amsterdam University Press.

¹⁴⁷ EZRA, Elizabeth & ROWDEN, Terry, (2006), *What is transnational Cinema? Em Transnational Cinema, the Film Reader*, ed. Elizabeth Ezra e Terry Rowden, Londres – Nova Iorque, Routledge, pp. 1-12. In Retirado de Alvarez, Ivan Villarrea, (2016), Mudar de perspectiva: A dimensão transnacional do cinema contemporâneo português – Aniki- Revista portuguesa de imagem em movimento n° 1 (212), p.109.

¹⁴⁸ HIGSON, Andrew, (2006), *The Limiting Imagination of National Cinema, Em Transnational Cinema, The film Reader*, ed. Elizabeth Ezra e Terry Rowden, Londres-Nova Iorque, Routledge, pp. 15-25.

¹⁴⁹ ALVAREZ, Ivan Villarrea, (2016), Mudar de perspectiva: A dimensão transnacional do cinema contemporâneo português – Aniki- Revista portuguesa de imagem em movimento n° 1 (212), pp. 116.

6 – Análise Fílmica

6.1 - A *Gaiola Dourada* - Rúben Alves

Rúben Alves, o realizador de *A Gaiola Dourada*,¹⁵⁰ nasceu em Paris, a 9 de Janeiro de 1980 - é ator¹⁵¹, argumentista e cineasta luso francês, filho de uma porteira portuguesa nos num edifício junto aos Campo Elísios. Alves cresceu neste prédio onde teve o privilégio de conviver com atores, produtores e realizadores de cinema. Rúben Alves tem recebido inúmeros prémios e nomeações, dos quais se destacam: no *Festival de l'Alpe d'Huez* de 2013, o Prémio do Público e o Prémio de Interpretação Feminina, entre outros.

A Gaiola Dourada foi um dos filmes franceses de maior sucesso de 2014: contabilizou 1.17 milhões de espetadores, ganhando vários prémios, incluindo o prémio de filme europeu do ano. O jornalista francês Thomas Sotinel no Jornal *Le Monde* saúda o filme *Gaiola Dourada* como sendo uma comédia consensual, onde o realizador soube lidar com os estereótipos, não desprezando delicadeza emocional do filme nem a autenticidade¹⁵². Os atores principais Joaquim de Almeida e Rita Blanco eram desconhecidos do público francês. Assim, somos levados a pensar que o sucesso do filme em França se deve mais à narrativa e ao género (comédia) do que propriamente ao elenco¹⁵³. Destacam-se também as grandes atuações dos atores portugueses, como Maria Vieira, entre outros, não desprezando os franceses. *A Gaiola Dourada* foi motivo de grande entretenimento em

¹⁵⁰ Elenco da *Gaiola Dourada* Rita Blanco - Maria Ribeiro, Joaquim de Almeida - José Ribeiro, Barbara Cabrita - Paula Ribeiro, Lannick Gautry - Charles Caillaux, Roland Giraud - Francis Caillaux, Chantal Lauby - Solange Caillaux, Maria Vieira – Rosa, Jacqueline Corado – Lurdes, Jean-Pierre Martins - Carlos, Nicole Croisille - Senhora Reichert, Alex Alves Pereira - Pedro Ribeiro, Alice Isaz - Cassiopée, Yann Roussel - Senhor Zu, Oliver Rosemberg - o carteiro, Ruben Alves - Miguel, comediante e ex-namorado de Paula, Louis Duneton - o amigo de Pedro e de Cassiopée, Patrice Melennec - o promotor, Catarina Wallenstein - a fadista, Pauleta - ele próprio.

¹⁵¹ Rúben Alves participou no filme biográfico - *Yves Saint Laurent*, como ator¹⁵¹. *Uma família de dois e Segredo de estado, La Vie sans secret, Pédale dure, Un truc dans le genre e Secret défense*, foram outras das películas em que o lusodescendente participou como personagem¹⁵¹. Quanto ao filme “*L’Abri des regards Indiscrètes*”, o luso-francês participou como ator, mas também como realizador em parceria com Hugo Gélin¹⁵¹, sendo de realçar que o ator-realizador-argumentista Rúben Alves participou também em inúmeras séries televisivas francesas.

¹⁵² LIZ, M. (Ed.) (2018), *Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture*. Tauris World Cinema Series. London and New York: I.B. Tauris P. 99.

¹⁵³ LIZ, M. (Ed.) (2018), *Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture*. Tauris World Cinema Series. London and New York: I.B. Tauris P. 99.

França¹⁵⁴. Rúben Alves dedicou este filme aos seus pais que também foram emigrantes. Ora, paralelamente estabelece-se uma analogia entre os pais do realizador e esta Maria e este José, visto que os pais de Alves também foram respetivamente porteira e trabalhador da construção¹⁵⁵. O filme *Gaiola Dourada* pode ser entendido como mais um subgénero do cinema francês, sendo que trabalha a identidade dos emigrantes portugueses em França. Este filme faz parte da comédia francesa de integração¹⁵⁶. Este género fílmico foca-se mais na comédia e na harmonia do que na exclusão e no racismo¹⁵⁷.

A profissão de porteira já não existe na França do século do XXI, estas trabalhadoras foram convertidas para mulheres de limpeza; quanto à construção, continua a ser um setor de grande empregabilidade para os portugueses¹⁵⁸. Podemos aqui estabelecer uma analogia com *Ganhar a vida* de 2001 de João Canijo, no qual, e de novo Rita Blanco é uma mulher emigrada portuguesa e desempenha funções de mulher da limpeza e o personagem Adelino, seu marido trabalha na construção civil também¹⁵⁹.

Uma exceção entre os portugueses foi Linda de Suza – não foi a única como é óbvio, mas dado que enveredou pelo mundo do espetáculo teve maior visibilidade. A cantora construiu uma carreira profissional em França durante os anos 1980 e 1990. Paralelamente a esta profissional da canção também temos a Diva do fado - Amália Rodrigues, e ouvimo-las em paralelo com as cenas emotivas que estão a decorrer tendo como pano de fundo a família portuguesa¹⁶⁰.

A *Gaiola Dourada* retrata a vida de um casal de cidadãos portugueses em França, que têm como entidades empregadoras – franceses. Os portugueses coabitam num bairro parisiense de estrato social médio. Nesta película busca-se a definição de uma nova identidade cultural que emerge das interações sociais entre os estrangeiros e os franceses em França¹⁶¹.

¹⁵⁴ Idem, 101.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Idem, 102.

¹⁵⁷ Idem, 103.

¹⁵⁸ LIZ, M. (Ed.) (2018). Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture. Tauris World Cinema Series. London and New York: I.B. Tauris P. 105.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Idem, 106.

¹⁶¹ CRISPINO SANTOS, Fabiana & BRAGA, Luan Medeiros da Silva, (2016), *A representação do imigrante na França no universo cinematográfico francês contemporâneo: Uma análise da Gaiola Dourada* – Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação - XXXIX Congresso de Ciências da Comunicação São Paulo –SP -05 a 09-09-2016.

Maria e José residem em França desde 1979. Fazem parte do contingente que deixou Portugal já no contexto de pós 25 de Abril de 1974, sendo que ainda se inserem no ciclo migratório europeu, neste caso de carácter económico, que teve o seu auge nas décadas de 1960 e 1970 do século XX (Malheiros, 2005)¹⁶². Garcia (2000, 43)¹⁶³ cita Beatriz Rocha Trindade que os portugueses escolheram França por um lado graças aos empregadores que não exigiam qualificações escolares; por outro lado, a facilidade de entrada, principalmente de forma clandestina, sendo que posteriormente havia a possibilidade de legalização por via laboral. Qualquer uma destas personagens são tocados em parte por estes três aspetos, e outros que vamos descrever nesta análise.

Ao longo de toda a narrativa, a família Ribeiro é tratada com uma certa discriminação por parte dos franceses. Os emigrantes portugueses, ao cultivar muitos dos ícones de Portugal, como por exemplo, os pasteis de bacalhau, que nunca são esquecidos ao longo de toda a narrativa, entre outros, põem em relevo, um dos vértices do comportamento dos Ribeiro em França, ou seja, esta família para não perder a sua identidade, que é quase a única coisa que lhes resta do seu saudoso Portugal, optam por rememorar durante todo o filme, a cultura portuguesa. Mas isso também pode significar ter uma identidade exclusiva, que vai desembocar inevitavelmente na guetização.

A irmã de Maria quer ser independente, para não ser toda a vida mulher de limpezas. Esta personagem revela uma atitude diferente perante a cultura hegemónica, quando comparada com a da Maria. A irmã de Maria pretende integrar-se e aceitar a cultura francesa, deixa-se, portanto, aculturar – um indício de uma entidade inclusiva. Os Ribeiros estão em França por motivos de ordem económica, o que caracteriza um dos principais razões para o emigrante deixar a sua terra e submeter-se à desterritorialização. Quanto a José e a Maria são ambos subalternos, e os seus patrões dispõem deles a seu belo prazer.

¹⁶² MALHEIRO, Jorge Macaísta, (2005), *Migrações*. In Medeiros, Carlos Alberto (dir), Geografia de Portugal, Sociedade Paisagens e Cidades, Rio de Mouro, Circulo de Leitores, pp. 87-125. In ¹⁶² Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade – A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

¹⁶³ GARCIA, José Luís, (Org.). (2000), *Portugal migrante emigrantes e imigrados*. Dois estudos introdutórios, Portugal: Celta, Col. Comunidades Portuguesas p. 160. Retirado ¹⁶³ Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade – A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

A cultura portuguesa em França está submetida à cultura autóctone. Uma das dissensões que se nota na família portuguesa, ocorre aquando do recebimento da herança, pois alguns dos seus membros pretendem voltar a Portugal, outros não. Algo que também leva a comprovar a portugalidade dos Ribeiros é o facto de José desejar que o namorado francês de Paula, seja trabalhador e crente em Deus. Quanto a Paula, ela é uma entidade hifenizada, logo, ela vive com uma certa revolta, isto, porque ela pretende não ser só luso-francesa, mas obter dos franceses o reconhecimento que também ela é francesa. Ao ser equacionado por parte da família portuguesa um possível regresso a Portugal, fica exposto uma das características de todo o emigrante – o regresso à pátria.

Mas, aos poucos, assiste-se a uma hibridização – lembramos o facto de a irmã de Maria querer ser empresária e dirigente da empresa “Dois Bacalhaus”. Dado que os Ribeiro viverem fechados em si mesmos, basta lembrar, que á noite as refeições raramente apresentam elementos estranhos à família, revela que, por um lado, há uma grande união, mas por outro, abandono, inadaptação e desenraizamento, uma vez que estão num país estrangeiro. Mais, há também o facto de que, somente a segunda geração (luso francesa) falar corretamente o francês.

José e Maria ocupam os escalões mais baixos dentro da sociedade francesa, ela é mulher de limpeza e ele pedreiro. Os seus filhos sofrem “bullying” por parte dos seus colegas de juventude, e isto, deve-se à baixa valorização dos seus pais, em termos profissionais e socioeconómicos. O próprio namorado francês de Paula zomba desta, após sair duma casa, na qual se difunde a cultura portuguesa, onde o ex-namorado de Paula (Rúben Alves) dançava e cantava o malhão. Entendemos que esta casa cultural pode ser considerada uma comunidade imaginada, que é frequentada por portugueses, e não só. Tem como objetivo criar ali uma relação, entre pessoas que querem conviver e viver umas com as outras, e que sobretudo, que esta lhes faça recordar a comunidade original, de onde saíram. Mas este lugar é também um *third space*, basta lembrar que ele também é frequentado por franceses. Logo, é um lugar onde as culturas se miscigenam. Assim, os portugueses exibem a sua portugalidade em locais étnicos, associativos ou outros de índole mais económico, sendo que estas práticas redefinem os processos identitários em constante mudança¹⁶⁴. Dada a reterritorialização de que os portugueses são objeto, a alma

¹⁶⁴ KHOURI, Nicole, (2003), *Les indiens dans la presse coloniale portugaise de Mozambique 1930-1975*, Lisboa, Documento de trabalho nº 66, cessa, Lisboa, p.34. Retirado Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade _ A Gaiola Dourada*, de Rúben

lusa oscila entre Portugal e o país de acolhimento. Esta identidade é construída com símbolos e gestos de um país que se deixou, onde já não se vive, mas que se inventa um imaginário coletivo e particular¹⁶⁵. Ora Diogo¹⁶⁶ refere que a concentração de numerosos portugueses na mesma região leva a construção de marcos territoriais que simbolizam uma relação afetiva e cultural com o país de origem. Para tal existe a estruturação de espaços comuns como por exemplo: comércio, banca, lazer, cultura e desporto. Acresce ainda aos traços simbólicos: a língua e a bandeira ou práticas transnacionais, sendo que a identificação dos lugares e arquitetura também não são excluídos. Assim, importam-se materiais portugueses para a construção das casas dos emigrantes por exemplo, bem como produtos alimentares. Também o digital revela as marcas da portugalidade, assim aparecem jogos de vídeo em que se retrata a batalha de Aljubarrota, o ultrapassar do cabo das Tormentas e as aparições de Fátima... A portugalidade exerce-se também numa vertente imaterial, destaca-se a presença de ícones religiosos em casa. Assim temos as estatuetas da Virgem Maria, os três pastorinhos e a imagem de Cristo, que estão colocadas em lugares estratégicos da casa tendo por objetivo as preces e as orações. Revela-se assim o apego que o casal português tem pela religião cristã. Não é de estranhar o facto de que os personagens também carregam no seu dia-a-dia elementos religiosos como os colares e crucifixos. Ora, este vínculo ao cristianismo faz-se sentir também na língua, fica patente a expressão – credo, quando algo de mais dramático ocorre (Catarina Neves 2013, 52)¹⁶⁷.

A música também expressa a portugalidade imaterial através do Fado. Esta é uma música sentimental que expressa a dor e o sofrimento passado na vida por alguns homens e mulheres. Hoje o fado com estas novas gerações de fadistas envereda por melodias por vezes um pouco diferentes, daquelas que se faziam sentir por exemplo nos tempos idos

Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

¹⁶⁵ VELEZ de Castro, Fátima, DIOGO Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade* _ A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

¹⁶⁶ DIOGO, Hélder, (2014b), *Geodinâmicas contemporâneas na diáspora portuguesa*. In. População e sociedade, a nova vagas de emigração portuguesa, nº 22, p.p. 33-54. Retirado Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade* _ A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

¹⁶⁷ NEVES, Catarina, (2013), *A Gaiola Dourada*. In. AII jornada do potencial técnico e científico do IPCB, representação do património cultural português, investigação, inovação e desenvolvimento, Instituto Politécnico de Castelo Branco, CEDER 27 de Novembro de 2013, pp. 52-53. ¹⁶⁷ In Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade* _ A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18

¹⁶⁸. O Fado tantas vezes ouvido nos demais recantos da capital francesa molda a alma e a personalidade dos lusitanos, expressando a saudade que os portugueses têm da sua terra e dos seus parentes¹⁶⁹.

Quanto à portugalidade material, destacamos a questão do futebol, não sendo de descurar todas as atividades ligadas à restauração e ao comércio tradicional, desde o café, à mercearia do bairro, ou ainda a simbologia associada à bandeira nacional. Esta está presente nas habitações, nos carros e ainda nos cachecóis e nas camisolas da selecção nacional de futebol, que para os portugueses é questão de enorme orgulho identitário¹⁷⁰. Para Nina Tiesler¹⁷¹ o futebol surge aos portugueses como um ponto de referência, ainda que construído sobre a cidade ou o país de origem. A comunhão dos portugueses emigrantes em torno da selecção ou de um clube nacional constitui um elemento de união transnacional e transgeracional. Para esta investigadora o EURO 2004, que se realizou em Portugal, foi um dos momentos de afirmação de Portugal como país moderno ajudando a cimentar os laços dos emigrantes de segunda e terceira geração com a terra dos seus pais.

Outro dos símbolos revelados pela portugalidade material que se expressa no filme são os espaços geográficos, como sabemos qualquer espaço produz símbolos e estes representam a realidade material e imaterial. É particularmente visível a paisagem duriense, património da humanidade reconhecido pela UNESCO. No filme é evidenciado o norte de Portugal nomeadamente o Porto, o enfoque nessa região poderá estar relacionado com as origens do realizador, tendo também a ver com o facto de haver um grande caudal de gentes do Norte para França. O filme também contrapõe o frenesim que se faz sentir na cidade de Paris e a quietude que se assiste no meio rural português. Aquando do vai e vem ao país pelo jovem casal, a câmara filma autoestradas novas que

¹⁶⁸ BDY, (2010), *Fado e Tango*. <http://www.yvelines.fr/wp-content/uploads/2012/biblio-Fado.pdf>. Consultado: 26 de Março de 2015. *idem*

¹⁶⁹ SILVEIRINHA, João, (2014), *Ou écouter du Fado à Paris*. In. La gauche cactus. <http://www.la-gauche-cactus.fr/SPIP/OU-ECOUTER-DU-FADO-A-PARIS> Consultado: 12 de Março de 2015. In Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade* _ A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

¹⁷⁰ VELEZ de Castro, Fátima, DIOGO, Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – uma geografia da portugalidade* _ A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), Research Gate, pp. 30-31 <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

¹⁷¹ TIESLER, Clara, N. (2012), *Diasbola futebol e emigração portuguesa*. In. Etnográfica, Vol. 16 (1) pp. 77-96. In Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade* _ A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

rasgam o planalto duriense, no de comprovar a modernidade do país. Outro dos momentos que atestam estas mudanças é o facto de haver uma alteração na decoração interior da casa do casal. O filme enfatiza ainda mais um elemento relevante, que liga os portugueses a um regresso eterno a Portugal – é um momento de esperança - o nascimento do bebé, filho do jovem casal. Enfim, um destino imortalizado na *prece* de Amália Rodrigues e cantado por Catarina Wallenstein.

No entanto, apesar de todos estes elementos de portugalidade, o filme eclipsa outras particularidades da cultura Portuguesa, como sendo por exemplo, o caso de alguma música popular, muito apreciada na diáspora lusa. Este tipo de cantores são principalmente aqueles que fizeram carreira em França, como Tony Carreira, entre outros mais antigos. No filme também existe a omissão do fenómeno associativo tão característico do viver dos portugueses em França. Omite-se também a aprendizagem da língua portuguesa principalmente nas gerações mais novas. Ora, a dinâmica da aprendizagem da língua portuguesa provém do fenómeno associativo português, mas também francês. Atualmente, cerca de vinte universidades em França ensinam o português até ao nível de master 2, mas há a necessidade de aprofundamento no ensino profissional ¹⁷².

Relativamente aos relacionamentos sociais e reportando-nos à relação de Paula com Charles, esta deixa antever a conceção que ambas comunidades têm quanto a questões de género, bem como às relações antes do casamento. Também são focadas as relações de parentalidade dentro das comunidades francesas e portuguesas, tanto na actualidade como no passado. Isto é visível quando Maria e José tomam conhecimento da relação de Paula com Charles, visto que os primeiros ficam chocados devido a existir um relacionamento sem um casamento; fica patente também a maior abertura de espírito do jovem casal, fruto de outra geração, que acabam por dar uma risada quando o assunto é abordado. Desta forma, poderemos afirmar a mentalidade da comunidade portuguesa em França acaba por ser formatada pela mentalidade da comunidade francesa visto que vão sendo aculturados ao longo do tempo¹⁷³. Ainda sobre o noivado de Paula, podemos evocar a cerimónia de

¹⁷² PEREZ, Michel. (2015), *Le point sur l'enseignement du portugais en France: plus de 75% d'élèves en 12 ans*. In. Lusojornal n° 201, p. 125.

¹⁷³ LIZ, M. (Ed.) (2018). *Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture*. Tauris World Cinema Series. London and New York: I.B. Tauris P. 106.

reunião de ambas as famílias em casa dos Ribeiros – os diálogos expõem o fraco conhecimento da família francesa sobre a cultura portuguesa.

Durante toda a narrativa, há uma negociação de aceitação, uma proposta da família portuguesa em relação à cultura francesa, o que é evidenciado no comportamento de Maria e José, duas personagens que não sabem dizer não aos seus patrões, pois, tal comportamento é uma forma de tentar uma aceitação por parte da cultura nativa. Mas, como todos os emigrantes, os Ribeiros têm um conjunto de práticas que levam para o país de acolhimento. A primeira geração da família portuguesa não é transcultural, uma vez que se organizam num universo de multiculturalidade, ou seja, são ilhas dentro da cultura francesa.

A casa de jantar dos Ribeiros torna-se um espaço intersticial, visto que ali se passou uma troca de informação sobre as culturas das diferentes famílias. Durante o episódio do jantar, assistimos a um exemplo de diluição positiva da identidade, nomeadamente, quando a senhora francesa vai à porta e interpreta o papel de uma suposta Imaculada, irmã de Maria, que de facto nunca existiu. Há aí a assunção da cultura portuguesa por parte dos franceses. Pensamos que há coabitação de culturas, sendo que, da parte da cultura francesa não há grande respeito pela cultura portuguesa. Deste modo, não há grande liberdade para proceder a uma negociação da identidade cultural.

No diálogo entre a família Cailleaux e os Ribeiros, o desconhecimento da cultura portuguesa por parte dos Cailleaux regista-se também no momento em que a matriarca francesa tenta agradar aos portugueses. Em vez de falar português como ela tencionava, começa a falar espanhol, cumprimentando os portugueses com “buenas noches” e referindo-se às crianças como “los niños”¹⁷⁴. Quanto aos Ribeiros, não é todos os dias que recebem em casa pessoas que consideram tão importantes. Pois, para além de serem pessoas de um estrato social mais elevados, também são os seus patrões, mas ao mesmo tempo seus compadres. Assim nessa toada, os Ribeiros vestem a melhor roupa e cuidam da linguagem para receber os franceses. A família Cailleaux desconhece a figura de Salazar, confundindo o ditador português com uma personagem do *Timtim*, revelando ignorância relativamente à história nacional. Outro momento onde se revela o

¹⁷⁴ Idem.

desconhecimento por parte dos franceses sobre a cultura portuguesa ocorre quando os Caillaux confundem a *Revolução dos Cravos* com uma suposta revolução das tulipas¹⁷⁵.

Por outro lado, os franceses vestem-se de forma confortável, falam o tempo todo, mostram-se ávidos por uma comida caseira. Isto deixa-nos antever o bom entendimento que houve sempre entre as duas comunidades¹⁷⁶. Uma das razões para este bom entendimento tem a ver com o que fica patente no fim da película: os portugueses são profissionais cumpridores e sérios. Mas, para quem está desterritorializado, fora da sua pátria, somente esse reconhecimento não chega, é preciso algo mais. Fica demonstrado também, mais uma vertente do emigrante que é, ter uma casa no país de acolhimento e outra na sua pátria.

Parece-nos existir, ao longo do desenlace, as seguintes personagens principais: a família Ribeiro como um todo, destacando-se José e Maria, pilares da família portuguesa em França. A filha Paula em certos momentos torna-se de todo importante, no que toca a pôr em evidência o estigma que os franceses evidenciam em relação aos estrangeiros, sendo que o namorado de Paula, o jovem francês, teve um papel predominante nesse contexto. Destacamos o momento em que Alves está numa casa de espetáculos a representar e a satirizar os costumes portugueses. Paula e Charles entram e deparam-se com a cena. Então, posteriormente têm a possibilidade de entrar em contacto com o ator-realizador, e ela de forma queixosa diz que ele estava a zombar dos portugueses, ao qual ele responde que não estava, era apenas humor. Revela-se aqui a faceta frágil da personalidade lusa emigrante. Julgamos que isto tem a ver com o peso da cultura dominante e o difícil processo de negociação identitária¹⁷⁷.

Entretanto, Pedro socializa com uma colega de escola de classe abastada e revela os mesmos problemas – embaraço resultante do medo dos colegas descobrirem a sua origem. Entretanto outra conclusão que chegámos tem a ver com o facto de coabitarem na mesma escola diferentes estratos sociais, o que significa que o ensino em França é para todos os estratos sociais. Mesmo assim, a ligação dos Caillaux aos Ribeiro permanece uma utopia.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ LIZ, M. (Ed.) (2018). *Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture*. Tauris World Cinema Series. London and New York: I.B. Tauris P. 106.

Outra das críticas que nos apraz fazer tem a ver com o facto de a narrativa combinar elementos do ano de 2013 com outros que são originários do tempo de infância do realizador¹⁷⁸. Assim, os portugueses não passam férias, não se queixam, não reivindicam¹⁷⁹. Enfim, a família Ribeiro, o que representam, é alvo de crítica por parte do realizador Rúben Alves, à exceção dos filhos do casal, as identidades hifenizadas, ou seja, os lusodescendentes¹⁸⁰.

Paula, a filha, torna-se advogada de uma firma francesa e namora um jovem francês, revelando que a emigração dá origem à transnacionalidade. Para acentuar a inclusão temos o facto de Paula não ter sotaque português e Maria, a mãe, tem ¹⁸¹.

Outra das críticas que se aponta ao filme é o facto de não fazer menção aos tempos de globalização que se atravessa, que tanto influenciam as vidas dos emigrantes e não só¹⁸²; as viagens *low cost*, bem como as redes sociais virtuais que colocam o emigrante em comunicação com o seu país de origem com maior frequência do que outrora fizeram os seus pais. o filme não considera estes elementos, e fica irremediavelmente ligado aos Médias tradicionais que difundem os jogos de futebol passados na televisão, ou as novelas.

O filme retrata uma família portuguesa ainda com costumes tradicionais, protagonizado pelos personagens Maria e José contrapondo com as vivências e experiências dos filhos. Revela também o carácter social dos portugueses, uma vez que se relacionam bem como as outras comunidades. Mas não está retratado no filme nenhum elemento relacionado atual panorâmica da política francesa, onde há um crescimento da extrema-direita, e que para surpresa, alguns lusodescendentes fazem parte dessa ala política. De um modo geral, a atmosfera geral em torno dos portugueses é de sofrimento, mas também sobressai uma certa ambivalência, nomeadamente nos lusodescendentes, visto que por um lado têm dificuldade em aceitar as suas raízes culturais e identitárias, por outro mostram-se orgulhosos de assumirem a sua dupla identidade¹⁸³.

¹⁷⁸ LIZ, M. (Ed.) (2018). *Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture*. Tauris World Cinema Series. London and New York: I.B. Tauris P. 108.

¹⁷⁹ Idem, 107.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² LIZ, M. (Ed.) (2018). *Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture*. Tauris World Cinema Series. London and New York: I.B. Tauris P. 106.

¹⁸³ VELEZ de Castro, Fátima & DIOGO, Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – uma geografia da portugalidade*, n.º A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), *Avança CINEMA 2015*, CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade de Coimbra & CEGOT – Departamento de

Maria e José têm um relacionamento diferente com a nação, quando comparados com os filhos Paula e Pedro: os pais vivem num profundo agradecimento ao país de acolhimento, porque este lhes garantiu a sobrevivência, o que não foi possível em Portugal; como tal prestam uma certa subserviência aos franceses, não deixando por isso de cultivar os costumes e hábitos portugueses. Em relação aos filhos, já nascidos em França, ou mesmo para aqueles que emigraram com os pais durante a infância, revelam uma grande identificação com o país de acolhimento, não prestando vassalagem aos franceses como os seus pais. Entretanto, querem usufruir de todos os direitos do cidadão francês, uma vez que estes portugueses são luso-franceses, mas mesmo assim não descaram a cultura dos seus pais¹⁸⁴.

O título do filme – *A Gaiola Dourada* – refere-se à situação dos portugueses em França. Por um lado, os portugueses obtêm empregos que não conseguiam se tivessem ficado em Portugal, alcançando um melhor nível de vida. Por outro lado, é entendido como uma prisão uma vez que os portugueses estão submetidos aos franceses, estão reféns de França, e de lá já não conseguem sair¹⁸⁵.

Sobre a banda sonora, podemos dizer que *Uma casa portuguesa* cantada por Amália Rodrigues deixa transparecer e simboliza a simplicidade e o calor humano do lar português.¹⁸⁶ A sua inserção no filme implica uma relação sempre presente com a pátria.

Quanto às personagens, que José (um dos protagonistas) é uma personagem desenhada ou plana, apresenta quase sempre o mesmo registo, ou seja, a sua maneira de agir não é oscilante. José representa o estereótipo de homem português, chefe de família emigrado, o mesmo se poderá dizer de Maria, representando as suas congéneres femininas. Quanto ao espaço físico, podemos dizer que a ação se desenrola entre a obra onde trabalha José, a casa dos patrões de Maria e a casa dos Ribeiro. Quanto ao espaço social, a obra é um lugar onde existe uma certa rudeza, dada também a natureza do trabalho. O patrão pressiona José ao máximo na busca do lucro da empresa. Por sua vez, José perante os seus subalternos (trabalhadores) reflete a ambição do patrão, para que não fique mal perante este. A casa da patroa de Maria é uma casa rica, com boa apresentação, onde se

Geografia da Universidade do Porto. Disponível: <https://www.researchgate.net/publication/295859143> consultado em 7 de Agosto de 2018.

¹⁸⁴ Idem, 10.

¹⁸⁵ Idem, 13.

¹⁸⁶ LIZ, M. (Ed.) (2018), *Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture*. Tauris World Cinema Series. London and New York: I.B. Tauris P. 13.

exibe um certo luxo. A casa dos Ribeiro é mais modesta, mesmo assim revela condições que muitas das casas dos emigrantes em França não têm, nem muitas em Portugal.

Quanto ao espaço psicológico, a narrativa se passa em dois patamares, por um lado os patrões que têm uma ambição desmesurada, chegam ao ponto de pensar que o dinheiro que dão a José é tudo para ele, ignorando o amor deste aos seus e a terra natal. José sente-se comprimido entre a necessidade do dinheiro e a saudade do seu país. O mesmo se passa com Maria: a senhora Cailleaux, apesar de tentar educar e modernizar Maria através da cultura francesa, não se apercebe da forma exagerada como submete Maria. Todos os restantes membros da família Ribeiro num dado momento sofrem este terrível sentimento de sufocação.

Esta história, embora romantizada, podia ser a história de muitas famílias portuguesas que se encontram e encontram em França, hoje e ontem. Ainda sobre a verosimilhança, José e Maria são duas personagens pertencentes a uma faixa etária de meia-idade, com os quais muitos portugueses se identificam. O filme termina com um *happy end*, com todos os intervenientes reunidos no Douro em Portugal, num cenário idílico, em que tudo acaba bem. No registo de comédia, é possível descortinar um olhar satírico e ao mesmo tempo sentimental.

6.2 - *Ganhar a vida* (João Canijo)

João Manuel Altavilla Canijo nasceu no Porto, a 10 de Dezembro de 1957. É um cineasta português que se formou na Faculdade de Letras do Porto. Foi estudante de História entre 1978 e 1980, e abandonou os estudos para se dedicar ao cinema. A sua formação cinematográfica fez-se através da assistência de realização de alguns realizadores europeus, que filmaram em Portugal no ano 1980: Alain Tanner, Wim Wenders mas também Manoel de Oliveira.¹⁸⁷ Estreia-se em 1986 com o filme *Três Menos Eu*. Ainda nos anos 1980, realiza *Filha da Mãe*, ambos com Rita Blanco. Já nos anos 1990, realiza algumas séries de TV, incluindo um western português: *Alentejo Sem Lei* (1990). A sua

¹⁸⁷ RIBAS DE ALMEIDA, Daniel; (2014), *Retratos de Família A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*, Tese de doutoramento em Estudos Culturais, Aveiro, Universidade de Aveiro.

carreira principal iniciou-se no final dos anos 1990. Desde então realizou cinco filmes de ficção, são eles: *Sapatos Pretos* (1998); *Ganhar a Vida* (2001); *Noite Escura* (2004); *Mal-Nascida* (2007), e *Fantasia Lusitana* (2010) este em registo de documentário e ainda *Trabalho de Actriz* (2011), bem como outros projetos mais pequenos¹⁸⁸.

Em *Ganhar a vida*, a protagonista e a sua família são da região de Pombal e emigrados em França. A história passa-se na década de 1990 e coloca no seu centro a geração que emigrou nos anos 1960, após 25 de Abril de 1974.

A narrativa abre com uma missa, na qual a voz do sacerdote aparece de forma intimidatória na leitura de uma passagem do Evangelho de S. Marcos. O padre exorta a comunidade de acolhimento a receber bem e por outro lado também incentiva a comunidade emigrada a agir de forma a não comprometer a sua estadia perante a comunidade autóctone¹⁸⁹. A primeira sequência é um conjunto de velas a arder, no interior de uma igreja, onde é caracterizado um ambiente católico, tendo em atenção ao décor cerimonial religioso que está a decorrer - a missa. As velas aparecem-nos em grande plano, para nos inculcar o aumento da intensidade dramática¹⁹⁰.

O realizador conta a história em *flashback*: o ambiente pertence às cerimónias fúnebres de Álvaro, filho de Cidália. Paradoxalmente, constatamos uma ausência de sinaléticas locais, tal inexistência é colmatada com a presença de elementos religiosos nacionais, materializada não só nas cruces, fios e crucifixos que os portugueses usam ao pescoço, mas também na Nossa Senhora de Fátima de grandes dimensões. A família portuguesa exhibe Fátima na divisão principal da casa – a sala de jantar. A importância deste símbolo é evidente, uma vez que aparece em vários planos durante toda a narrativa. Sendo que a sua filmagem é mais notada quando o filho mais velho de Cidália morre e os amigos se reúnem em casa da mãe para lhes prestarem as condolências.

Ora, Fátima é a espiritualidade, a representação da ligação entre o local de origem e o local de chegada, que dá lugar a um novo território, porque permite que o lugar original

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ BAPTISTA, T. (2008), *A invenção do cinema português*, Lisboa, Tinta-da-china, ISBN: 978-972-8955-84-7. P. 231. In VELEZ de Castro, Fátima & DIOGO, Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – uma geografia da portugalidade*, n.º *A Gaiola Dourada*, de Rúben Alves (2013), *Avança CINEMA 2015*, CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade de Coimbra & CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade do Porto. Disponível: <https://www.researchgate.net/publication/295859143> consultado em 7 de Agosto de 2018.

¹⁹⁰ MARNER, T. (2007), *A realização cinematográfica*, Trad. Manuel Costa e Silva, Lisboa, Edições 70, p.91.

coabite dentre do de destino. A Nossa Senhora pertence a Portugal, mas também pertence a França, ali Nossa Senhora de Lourdes e em Portugal de Fátima, sendo assim é um elemento multiterritorial. Não admira que o emigrante a coloque no seu lar, pois este também se tornou desterritorializado e depois multiterritorial¹⁹¹.

Outro dos elementos que acentua a questão da multiterritorialidade é a língua. Não obstante, *Ganhar a Vida* não enfatiza muito a língua, sendo que esta é um fator muito importante no início da experiência migratória, principalmente na questão de adaptação. A narrativa começa já com os emigrantes instalados em território francês, as personagens com habitação própria e empregos. Verifica-se é a alternância linguística entre o português e o francês, como as cenas em que, a caminho do trabalho, as companheiras de Cidália vão falando umas com as outras, uma vez que, no meio dos vários diálogos usam palavras francesas, sendo que, o discurso faz-se maioritariamente em português. Assim verifica-se uma vivência multiterritorial, multilingue¹⁹².

Posteriormente, é filmado de relance um grupo de jovens, no bairro de Cidália, personagem interpretada pela atriz Rita Blanco, no qual deixam antever comportamentos de exclusão e à margem da lei – os adereços que ostentam, o tipo de brincadeiras tem uns com os outros, a linguagem usada ou as roupas comprovam-no. Estes jovens estão entregues a si mesmos, sem qualquer outra orientação, enfim, numa espécie de caos, num bando. Tudo isto vem envolvido em pouca luz. O filme é quase sempre filmado de noite. Este ambiente de quase trevas leva-nos a perceber que a narrativa traz algo de obscuro, eventualmente nostálgico, e prenunciando a tragédia.

Aparece-nos também, neste início da narrativa fílmica, como letra de fundo uma canção de Romana, uma cantora popular portuguesa, tão do agrado dos emigrantes.

¹⁹¹ HAESBERT, R. (2005), *Da Desterritorialização à Multiterritorialidade*, in Anais do X encontro de Geógrafos da América Latina, AGIR, 6774-6792, Universidade de São Paulo. <http://baixarpdf.net...> Consultado 11/04/11. In VELEZ de Castro, Fátima & DIOGO, Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – uma geografia da portugalidade*, n' *A Gaiola Dourada*, de Rúben Alves (2013), Avanca CINEMA 2015, CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade de Coimbra & CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade do Porto. Disponível: <https://www.researchgate.net/publication/295859143> consultado em 7 de Agosto de 2018.

¹⁹² SILVANO, F. (2006), *Ir à terra - mobilidade transnacional e construção de sedentariades imaginadas*, BALSÁ, Casimiro, org., *Relações sociais de Espaço*, homenagem a Jean Remmy, Lisboa, Colibri, pp. 199-218. ISBN: 9727726046. In VELEZ de Castro, Fátima & DIOGO, Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – uma geografia da portugalidade*, n' *A Gaiola Dourada*, de Rúben Alves (2013), Avanca CINEMA 2015, CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade de Coimbra & CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade do Porto. Disponível: <https://www.researchgate.net/publication/295859143> consultado em 7 de Agosto de 2018.

Cidália e as suas amigas trabalham num armazém, são mulheres da limpeza. Como tal, o filme passa-se nos anos 90, mas desde os anos 60, que a grande maioria de mulheres portuguesas emigradas em França se dedicam às limpezas, outras trabalhavam como porteiras, de prédios de classe média, e por vezes até de classe alta. Mas a profissão de porteiras está em extinção. Os portugueses emigrados têm boa reputação: são vistos como honestos e trabalhadores. Constatamos que apesar de terem passado trinta anos, desde a chegada massiva dos portugueses a França, alguns, se não muitos deles, continuam com os mesmos tipos de ocupação profissional.

Em seguida, é filmada uma altercação entre jovens, onde aparece a polícia e ouve-se um disparo. Esses grupos de jovens convivem entre si e outras vezes fazem-no de forma não muito pacífica. São moradores do bairro de Cidália. Este ambiente deixa-nos transparecer uma certa marginalidade, visto que já são todos homens e mulheres adultos. A agravar esta situação, os jovens estão a lutar, o que denota a ausência de regras e o que deixa antever uma certa anomia social¹⁹³, que é característico destes bairros. A estigmatização contra os emigrantes que é feita por parte dos autóctones dos países de acolhimento, pode também contribuir para este resultado. Por mais que os países sejam abertos à emigração, existe sempre uma franja social que se opõe ao acolhimento destes.

Cidália, durante o seu turno de trabalho recebe uma chamada telefónica. É noite, como quase sempre. Pouca luminosidade, o que deixa antever um ambiente taciturno e desconfortável. Cidália após receber o telefonema tem um comportamento frio, quase não fala, não exterioriza emoções e regressa a casa, interrompendo assim a sua noite de trabalho. O trabalho noturno é mais desgastante para o trabalhador e normalmente realizado pelos mais desfavorecidos na perspetiva socioeconómico e cultural. Não admira, portanto, que o grupo da Cidália seja constituído por mulheres emigrantes, logo mais mal pagas e mais exploradas. Cidália conduz desenfadadamente até casa; quando chega ao bairro e vê o filho no chão, não exterioriza emoções. Pensamos que dado o estrato social a que Cidália pertence, esse comportamento não é muito comum, o mais

¹⁹³ Anomia é um conceito que se refere a um **estado da sociedade cujas normas e regras estão ausentes**. Onde os indivíduos desconsideram o controlo social que rege determinada sociedade. Assim, as ditas sociedades anómicas são consideradas anárquicas, pois as pessoas deixam de seguir as referências sociais e morais que foram outrora estabelecidas por uma ordem comum. Retirado: <https://www.significados.com.br/anomia/> consultado 21/08/18.

aceitável geralmente seria o pranto. Digamos mesmo que ela teve uma atitude invulgar, mas ela sofre no seu íntimo – o impacto da notícia deixou-a incapaz de falar.

Cidália rejeita o marido, a protagonista pretende não tanto chorar, mas mais agir. Assim Cidália vai se libertando aos poucos desse machismo que veio da aldeia. A protagonista acaba rodeada pela comunidade de jovens que acompanhavam o filho. O dia está a nascer, ela deambula pela cidade em sofrimento. Na sua casa, os amigos da família esperam a chegada do corpo, chora-se, há um grande desgosto. O pai de Álvaro comove-se e veste-se de preto, por outro lado, aparenta estar sereno. Dentro da casa de Cidália, apesar de ser dia, não existe grande luminosidade também. Isto para exprimir o sentimento de luto, próprio do melodrama, género em que se inscreve o filme de João Canijo. Posteriormente, já no quarto com o marido, Cidália trata da roupa do marido: exemplo da mulher tradicional portuguesa, com o seu comportamento habitual, cuidando do seu marido, acentuando-se o seu papel de dona de casa, que é apanágio daquele estrato socioeconómico.

No dia seguinte, Cidália não cumpre a licença de luto e regressa logo ao trabalho, sendo muito criticada pelas colegas, que a aconselharam a voltar para casa. Mais uma vez, a luminosidade do local de trabalho é fraca, o que nos induz ao pouco entusiasmo que suscita aquele trabalho, e ao sofrimento de um modo geral que é vivido por estes emigrantes. Cidália foge um pouco ao que é o realismo tradicional de uma mãe enlutada, principalmente, no contexto rural português. No decorrer da noite de trabalho, Cidália começa a sangrar do nariz, sinalizando que algo no seu interior não está bem.

No regresso a casa, Cidália conduz a carrinha e as suas colegas falam das suas vidas, e da dos seus maridos e seus hábitos, como por exemplo, a violência doméstica e do facto dos seus companheiros gostarem de beber vinho. Isto conduz-nos a mais uma das características do emigrante português, que levava o pior e o melhor da aldeia para o estrangeiro. Toda a narrativa fílmica tem lugar no meio suburbano, o que contrasta com a origem da maioria dos emigrantes portugueses, provindos maioritariamente do espaço rural. Mesmo quando eram originários das cidades portuguesas, estes emigrantes refletiam a sua mentalidade retrógrada, fruto de um país que em termos civilizacionais estava muita atrás da França. Isto também contribuiu muito para a imagem que os franceses criaram de Portugal - um país subdesenvolvido.

Ao longo de toda a narrativa, Cidália expressa sempre um semblante de dor e sofrimento, apesar de responder à dor com a própria dor. Cidália quer mudar o curso dos acontecimentos, ou seja, para que mais nenhuma mãe chore os filhos mortos por homicídio. Ela quer que sejam responsabilizados os autores do acidente para que estes não ocorram com tanta frequência. O realizador foca vários grafitis nas paredes do bairro, mais um índice de marginalidade, pobreza e exclusão.

A família de Cidália é de classe média baixa, servindo para se chegar a esta conclusão fatores como, o emprego modesto de ambos os conjugues, bem como, o facto de coabitarem com o referido casal alguns parentes colaterais, indício de uma certa falta de privacidade, que normalmente não ocorre em famílias mais abastadas. Na sequência da dor sentida pela morte do filho, Cidália organiza uma petição e vai de porta em porta para que os vizinhos a assinem. Havendo um dos vizinhos que lhe responde que está há quarenta anos em França, e que ali não é a sua terra, assume-se aqui a não inscrição¹⁹⁴ de Eduardo Lourenço. Adverte mesmo Cidália a não fazer muita agitação, com medo de represálias. Esta era uma petição que tinha por objetivo inibir os agentes de autoridade de disparar com tanta frieza, pois a mãe de Álvaro pensava que o filho tinha sido morto pela polícia.

Assim não é de estranhar o quadro com que se depara Cidália numa das casas que aborda. O vizinho Armindo está embriagado e a bater na sua mulher e não permite que esta se junte as demais mães, a fim de protestar contra a atuação policial. Cidália é uma mulher resiliente e empreendedora, que rapidamente passa à ação, ou seja, organiza um protesto contra o modo como a polícia agiu. Esta concentração em frente à esquadra da polícia é uma forma de Cidália mostrar a sua indignação. Cidália e as outras mulheres, em frente da esquadra batem tambor, não são proferidas nem palavras, nem gritos. Ouve-se apenas o barulho do tambor que se vai intensificando a cada nova batida. Tudo isto, expressa a dor e a revolta com que Cidália vive os seus dias. A polícia observa incrédula o que se está a passar, são momentos de tensão, aqueles que se vivem em frente à polícia. Esta cena expressa uma coerência entre a ausência de palavras por parte dos intervenientes

¹⁹⁴ Não inscrição é um velho hábito que vem sobretudo na recusa imposta ao indivíduo em se inscrever. Porque inscrever implica ação, afirmação, decisão com os quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a sua existência. Foi o salazarismo que nos ensinou a irresponsabilidade, reduzindo-nos a crianças grandes, infantilizados. A não inscrição implica um desejo recusado e um medo disseminado de agir contra o poder. Cf. RIBAS DE ALMEIDA, Daniel; (2014), *Retratos de Família A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*, Tese de doutoramento em Estudos Culturais, Aveiro, Universidade de Aveiro.

(mulheres e polícias), o bater seco do tambor, e também a inexistência de qualquer som diegético ou extra diegético. O bater do tambor a seco expressa auditivamente a dor daquelas mulheres. É como se a dor se materializasse em decibéis.

Nesta cena, podemos ver uma mensagem de um certo ativismo. Cidália incita os portugueses a defenderem os seus direitos, nem que para isso tenham de ir contra a autoridade. O comportamento da comunidade portuguesa em França é passivo. Os portugueses para lidarem com as demais severas situações que vão enfrentando nas suas vidas, em França, proferem por vezes frases deste tipo: “isto não é a nossa terra, esta terra é deles”. Isto incute-lhes uma mentalidade de não reação. Estas frases expressam uma certa resignação e medo de lutar. Tudo isto se deve também à fraca escolarização e que estes portugueses têm e aos quase cinquenta anos de salazarismo em Portugal, mas também à fragilidade social vivida pelos emigrantes portugueses em França. Contrariando essa fragilidade, Cidália não se conforma com a sua situação, principalmente com a morte do seu filho.

Voltando à concentração, enquanto Cidália está na esquadra, Adelino recebe um telefonema. Na cena seguinte, aquando do telefonema para Adelino, este é retratado na construção civil, juntamente com Manuel, o seu ajudante. Mais uma vez, repete-se o estereótipo: os portugueses trabalham nas obras, ou seja, nos empregos mais desgastantes e de maior sofrimento. São empregos que não têm nada de saudável, basta lembrar o pó que os rodeava durante as tarefas laborais. Existe ainda mais um agravante, julgamos ser também a causa desse descuido com a saúde, motivado pela fraca literacia e falta de informação dos portugueses de um modo geral. Lembramos um pormenor interessante que demonstra esta ideia: Nem Manuel, nem Adelino usam máscara para proteger os pulmões daquele pó horrível. E contudo, no final da cena, Manuel, depois de tossir, queixa-se a Adelino e este responde-lhe, que se calhar seria melhor ele abandonar aquela profissão, deixando antever que não tem outra.

Há um detalhe que nos parece importante: Manuel tem o emblema do Futebol Clube do Porto no seu gorro, o que denota o gosto dos portugueses pelo futebol, sendo este também um sinal do norte de Portugal, de onde F.C. Porto é representativo. Paralelamente reflete a origem de muitos dos emigrantes.

Posteriormente, Cidália chega a casa, vinda da polícia, e conta ao marido o sucedido. Adelino diz à sua mulher que ela não foi lá fazer nada, pois ele também sabia que a bala

mortal tinha sido um disparo ocasional, mas não efetuado pela polícia. Assim, Adelino aconselha Cidália a ficar em casa, fazer a lida da casa, enfim, ser o tipo de mulher que o regime salazarista apregoava como a boa esposa e boa mãe. Adelino parece ser um homem antiquado que ainda se rege pelos ensinamentos do outro regime.

Posteriormente dá-se uma discussão entre marido e mulher. Adelino sai com um amigo e vão a um bar tipicamente português, onde a maior parte dos clientes que lá estão são portugueses. É um bar que é composto só por homens, onde impera o machismo e a ignorância. Este assemelha-se a uma transplantação da taberna típica portuguesa para Paris. Alguns destes homens atrevem-se a criticar o comportamento de Cidália, e acabam mesmo por ofende-la verbalmente. O amigo de Adelino aconselha-o mesmo a coagir a sua mulher fisicamente, mas que não será necessário colocá-la no hospital. Mais uma inferência á violência doméstica. Adelino, por sua vez, tenta defender a honra da sua mulher e o amigo acaba por o arrastar para um canto, onde terminam a noite a beber cerveja. Mas ainda antes, todos fazem as pazes ao comemorar mais um golo, que acontece na televisão. Mais uma vez, o futebol é um elemento pacificador, facilitando a união transgeracional.

É principalmente o sair do anonimato que preocupa estes homens, daí as críticas que ao comportamento da mulher de Adelino, o que se torna patente no diálogo entre Adelino e o seu amigo. Este diz-lhe que tem um táxi, ou seja, tem uma reputação a defender no mercado de trabalho, precisa de clientes. A atitude de Cidália é foco de críticas, porque ela veio a quebrar esse anonimato e dar visibilidade à comunidade portuguesa que pertencia àquele bairro. Depois surge um elemento que é muito importante na vida dos emigrantes – uma comunidade imaginada¹⁹⁵. Os portugueses juntam-se numa associação, onde convivem uns com os outros, onde passam o seu tempo livre e recordam o seu Portugal. Nesse mesmo dia, exibiu-se um rancho folclórico nortenho, e a cantora portuguesa Romana, que correspondem ao gosto daquele estrato sócio cultural.

Durante o encontro português no grémio associativo, Cidália sobe ao palco e tenta galvanizar os conterrâneos dizendo: *esta também é a nossa terra, nós temos casa aqui*,

¹⁹⁵ Uma comunidade imaginada pode ser uma plataforma na internet, como por exemplo o Facebook, ou um rancho folclórico constituído por portugueses em França, para recordar e viver a cultura do país de origem. Pode ser também uma associação, onde se promovam festejos populares portugueses, com o intuito de divulgação da cultura portuguesa, não só para educar os mais novos, como para matar as saudades dos mais velhos, enfim manter uma identidade lusitana. Não é de estranhar também que alguns objetos e artefactos que são levados pelo emigrante do seu país de origem para o país de acolhimento também venham a ter a mesma função que as tais comunidades imaginadas.

trabalhamos aqui, vivemos aqui, transmitindo-lhes uma nova maneira de ver as coisas. Cidália canta depois o *meu triste fado*, de Amália Rodrigues. Como o nome da canção indica parece-nos uma alusão à vida dos portugueses em França: vítimas de pobreza e por vezes marginalidade, os piores empregos e baixa escolarização. A atuação de Cidália não recolheu qualquer tipo de aplauso. Esta situação deixa antever a desunião entre a comunidade e Cidália, cujos fados eram anteriormente muito apreciados. Depois, Romana canta *não és homem para mim, estou farta de te ver*, que demonstra mais uma vez que a comunidade não se interessou pelo caso de Cidália¹⁹⁶. Ainda durante a música de Romana, Cidália vai dançar com um jovem que pertencera ao grupo do seu filho. Esse jovem tinha exercido violência doméstica sobre a sua namorada. Em diálogo com o jovem, Cidália descobre que há droga no bairro, o que é mais uma constatação do que uma descoberta.

Já no local de trabalho, as colegas colocam uma ratazana morta dentro da máquina de limpeza com a qual ela laborava, estando aí implícito uma mensagem dirigida a Cidália: tal como a ratazana também tu és um ser desprezível e poderás ser aniquilada a qualquer momento.

Sem o apoio desta comunidade, a protagonista transforma-se na mulher heroína que luta sozinha, que nem sequer é compreendida pela família mais próxima que a devia conhecer, quanto mais pela comunidade alargada. No desfecho da atuação de Cidália ficou notado que o português se auto exclui, evitando assim criar laços mais profundos, porque receia que o território o aniquile por fazer parte dele mesmo. Posteriormente, acontece uma cena de rusga, na qual a polícia revista os jovens do bairro, devido a um indício de existência de droga e Orlando é preso. As causas são sempre as mesmas. A motivar tudo isto, está uma luta entre grupos rivais que se apedrejavam, confirmando-se assim a luta de *gangs*, eventual consequência duma certa guetização. Denota-se que estes emigrantes estão nas franjas socio económicas e culturais da sociedade francesa. Sendo assim, Adelino bebe cerveja com frequência, o que nos induz ao vício do álcool, algo que não existe somente em Portugal, mas é algo que caracteriza também os portugueses.

¹⁹⁶ BAPTISTA, T. (2008), *A invenção do cinema português*, Lisboa, Tinta-da-china, ISBN: 978-972-8955-84-7. P. 194. In VELEZ de Castro, Fátima & DIOGO, Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – uma geografia da portugalidade*, n.º *A Gaiola Dourada*, de Rúben Alves (2013), *Avanca CINEMA 2015*, CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade de Coimbra & CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade do Porto. Disponível: <https://www.researchgate.net/publication/295859143> consultado em 7 de Agosto de 2018.

Depois de tantas adversidades, Adelino, quer voltar para Portugal, mas Cidália, a mulher, recusa-se a aceitar esta ideia. A França traz a Cidália a liberdade e a independência face ao marido, que em Portugal seriam mais difíceis de alcançar. É no calor dessa discussão que Cidália diz que dormiu com Orlando, o jovem com quem ela dançou. De facto, houve uma tentativa de relacionamento, mas foi interrompido e nunca mais reatado. Portanto, Cidália forja uma mentira para que o seu marido siga a vida que quer e ela fique definitivamente em França. Tal gosto pela liberdade e independência, leva a que esta mulher difame a sua própria reputação em frente ao seu marido, ainda que seja falso.

Já no aeroporto, durante a despedida, no final da narrativa, há uma certa disrupção: Cidália despede-se do seu filho em português, mas o filho responde-lhe em francês, pois este miúdo é mais francês do que português. Os pais não levam isso em conta. Cidália vira-se para o marido e filho e exclama: *vocês depois regressam quando a mãe ganhar bem a vida*. Nesta frase há dois sentidos: o reconhecer de rutura com a família, por outro lado, o mudar de vida, ganhar dinheiro ou desaparecer para que se liberte de todos os problemas. O marido procura esse renascimento em Portugal, por uma questão de segurança ontológica. Cidália procura o seu erguer não nos subúrbios, não em Portugal, mas no centro da cidade de Paris. No final do filme vemos Cidália em cima de uma das pontes do Sena, procurando um novo começo ou o suicídio¹⁹⁷.

Ora, quando o português está no país de acolhimento constrói, através dos objetos materiais e imateriais, uma imagem idílica do país de origem. Assim por mais tempo que estejam fora, Portugal é o país onde se quer regressar sempre nem que seja no fim da vida – morrer em Portugal¹⁹⁸.

De maneira geral, o filme exhibe um certo realismo, uma vez que os elementos da narrativa se assemelham fortemente aos da vida real. Quanto à atuação de Cidália, já não podemos dizer que seja real - apesar da mulher portuguesa em França ser mais esclarecida que o seu marido, a comunidade num todo pauta-se pelo anonimato e invisibilidade. Quanto à coerência do filme, pensamos que é uma narrativa coerente em que tudo está no seu

¹⁹⁷ VELEZ Castro, F. (2013), *Emigração identidade e regresso*. A visão cinematográfica dos percursos e dos territórios. Universidade de Coimbra.

¹⁹⁸ SILVANO, F. (2006), *Ir à terra - mobilidade transnacional e construção de sedentariades imaginadas*, BALSÁ, Casimiro, org., *Relações sociais de Espaço*, homenagem a Jean Remy, Lisboa, Colibri, pp. 199-218. ISBN: 9727726046. In VELEZ de Castro, Fátima & DIOGO, Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – uma geografia da portugalidade*, n.º *A Gaiola Dourada*, de Rúben Alves (2013), *Avança CINEMA 2015*, CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade de Coimbra & CEGOT – Departamento de Geografia da Universidade do Porto. Disponível: <https://www.researchgate.net/publication/295859143> consultado em 7 de Agosto de 2018.

devido lugar até à tentativa de envolvimento de Cidália com Orlando. Outro momento que julgamos ser de incoerência foi a separação do casal no final do filme. Pensamos ainda que o cenário, a iluminação e o décor expressam o mesmo objetivo – encenar a vida sofrida dos emigrantes portugueses em França.

Julgamos que o filme não tem um enredo muito complexo, uma vez que a estória é fácil de compreender, ou seja, é um enredo linear, como tantos em Canijo.

Podemos constatar que Cidália, a protagonista é uma personagem redonda, visto apresentar oscilações de personalidade ao longo de toda a narrativa¹⁹⁹. O carácter de Cidália oscila a partir da morte do filho, ou seja tendo um desempenho antes e depois deste acontecimento. Em relação ao marido de Cidália podemos referir que nos parece uma personagem desenhada ou plana, uma vez que nunca alterou o seu modo de ser e de agir ao longo da história, incluindo na morte do filho. Tem um comportamento passivo e resignado²⁰⁰.

O espaço social é bastante relevante na leitura de *Ganhar a Vida* - é aqui que se constitui a atmosfera do filme, é onde as personagens interagem. Assim, temos a associação portuguesa, que configura uma “comunidade imaginada”, continuamente ratificada pelos artistas populares que levam a esse espaço breves representações da pátria. O café, como lugar de convivialidade, tem igual função: substituir o território deixado para trás e constituir uma “praça pública” onde se discute as notícias do bairro, naturalmente o comportamento de Cidália, e naturalmente o futebol.

O espaço psicológico de *Ganhar a Vida* é caracterizado por tensões, conflitos interiores e exteriores, que refletem o drama e as condições de vida dos emigrantes e a sua condição de desterritorializados. A atitude de Cidália no local de trabalho denuncia justamente essas condições e relação com o mundo que a envolve: Cidália revela-se pouco sorridente durante o seu período de trabalho - enquanto as suas colegas brincam, ela opta sempre por uma postura séria. Aliás, ao longo de toda a narrativa e apesar das transformações que sofre a sua personagem e de todas as vicissitudes que passa, Cidália nunca manifesta um comportamento efusivo de alegria, bem pelo contrário²⁰¹.

¹⁹⁹ FOSTER, E. M. (1985), *Aspects of the Novel*, New York: Houghton Mifflin, Harcourt. In MANCELOS, João, (2017), *Introdução à Narrativa Cinematográfica*, Lisboa, Edições Colibri, p. 28.

²⁰⁰ MANCELOS, João, (2017), *Introdução à Narrativa Cinematográfica*, Lisboa, Edições Colibri, p. 28.

²⁰¹ Idem. 35

Este filme insere-se no tipo de narrativa contemporânea que aposta no drama, explorando a fundo as personagens no seu íntimo, com especial relevância a figura de Cidália, em detrimento da ação. Frequentemente desenroladas em meio urbano, estas narrativas colocam no seu centro temáticas contemporâneas, como a violência entre os jovens, que se movimentam em gangs e vivem nas margens da sociedade. A esta marginalidade estão muitas vezes associados processos migratórios, desterritorialização, conflitos étnicos e exclusão social

Há uma certa coerência no filme de João Canijo. Por exemplo, os cenários nunca são extravagantes, nunca são demasiado coloridos. A pouca luminosidade que se faz sentir ao longo de toda a história está em sintonia com um décor modesto e simples e principalmente com a temática tratada – as emoções associadas à emigração e o assassinato de um filho. Em Canijo as narrativas são lineares²⁰² *Ganhar a Vida* constitui uma adaptação de *Antígona*, evocada na personagem de Cidália e nesse sentido apresentamos uma mulher corajosa e resiliente²⁰³.

CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objetivo a análise comparativa dos filmes *Ganhar a Vida* de João Canijo e *A Gaiola Dourada* realizado pelo lusodescendente Rúben Alves, estabelecendo-se similitudes e diferenças entre as duas ficções. Temos como propósito ajudar a iluminar os meandros da condição dos emigrantes portugueses em França.

Assim, tanto em *Ganhar a vida* como em *Gaiola Dourada*, os protagonistas são casais de emigrantes portugueses em França. Maria e José em *Gaiola Dourada* e Adelino e Cidália em *Ganhar a Vida*. Estes casais são trabalhadores e honestos, mas ocupam lugares desprivilegiados da sociedade em termos socioeconómicos e profissionais. As figuras femininas são mulheres de limpeza, sendo que em *Gaiola Dourada* Maria também é porteira. Correspondendo ao estereótipo do emigrante português em França, as figuras masculinas de *Ganhar a Vida* e *Gaiola Dourada* trabalham na construção civil, ocupando

²⁰² RIBAS DE ALMEIDA, Daniel; (2014), *Retratos de Família A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*, Tese de doutoramento em Estudos Culturais, Aveiro, Universidade de Aveiro.

²⁰³ WERNER, C. (2013), Comentário ao texto *A individualidade da representação nos clássicos de João Canijo*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, p.188.

diferentes tarefas e assumindo diferentes estatutos. Em *Gaiola Dourada* José tem uma posição de destaque em relação aos outros trabalhadores da obra onde trabalha; Adelino é pedreiro, realizando assim um trabalho mais duro. José gere o trabalho de equipa, Adelino cumpre um trabalho braçal.

A *Gaiola Dourada* traz para o cinema muitos clichés relacionados com a época em que Ruben Alves emigrou para França com os seus pais, possivelmente os anos de 1980. Em *Ganhar a Vida*, a história decorre nos anos 1990. Os filhos dos dois casais, Paula e Pedro, são lusodescendentes, portanto de segunda geração, revelando ambos sentimentos de inferioridade face à comunidade dominante. Paula sente-se humilhada pelo namorado francês e Pedro manifesta pouco à vontade para revelar aos seus colegas de escola a profissão dos seus pais. Ambos têm identidades inclusivas, pois esforçam-se para se integrar na sociedade de acolhimento, sem questionar a assimilação. Em relação a Álvaro, também lusodescendente, a película deixa-nos antever que o bairro onde ele vivia com a sua família era de facto problemático. Fruto do desemprego e da exclusão a que estes jovens estão submetidos e da pressão que os obriga a conseguir dinheiro a qualquer custo para sobreviver, não é de estranhar que, por vezes enveredem por esquemas ilícitos. Álvaro morre numa rixa de grupo, onde intervém a polícia. Estes jovens deixam transparecer as suas identidades exclusivas, visto que estão à margem, fazem parte de gangs.

Em termos socioeconómicos e profissionais, Paula e Pedro são bem-sucedidos. Basta Lembrar que Paula, apesar de ser filha de emigrantes, é advogada numa firma francesa, o que indicia uma tendência para uma sociedade transnacional.²⁰⁴ Quanto a Pedro estuda numa escola de classe média alta. Já os filhos de Cidália e Adelino não se conseguiram autonomizar da exclusão que é sentida em todo o bairro. Em relação ao filho mais novo de Cidália, como já nasceu em França e fala corretamente o francês, poder-lhe-íamos vaticinar uma maior adaptação social e conseqüentemente maior sucesso quando comparado com o irmão. Tanto na casa de Cidália como Maria coabitam também para além dos filhos, alguns familiares colaterais. O que revela que nem toda a família tem casa própria.

²⁰⁴ Algo que tem sido fruto destas grandes deslocações populacionais, pessoas que trazem uma cultura, língua e religião diferente para um meio estrangeiro para eles, sendo que posteriormente com as interações surgem novas identidades. Criam-se assim novos grupos sociais. Retirado: Cizina Célia Fernandes Pereira Resstel, (2015), Transnacionalismo, Scielo Books, Editora Unesp, p.53. <http://books.scielo.org/id/xky8j/pdf/resstel-9788579836749-05.pdf> Consultado: 25/08/18.

Qualquer das duas famílias portuguesas em França estão subjugadas ao domínio e poder da cultura autóctone. Basta lembrar que José e Maria são demasiado controlados pelas entidades empregadoras - os franceses mostram-se frios para com os Ribeiro, não são sensíveis aos seus sentimentos, mesmo a sua simpatia é interesseira. Se os Ribeiro não lhes proporcionassem lucros há muito que estavam despedidos. Quanto a Cidália e Adelino, a película mostra-nos duas personagens submetidas à cultura e sociedade local, devido não só ao seu fraco nível de escolaridade, como à falta domínio da cultura e língua francesa, o que não deixa perspetivar um futuro mais auspicioso, nomeadamente um emprego melhor, que por sua vez se consubstanciava com um nível de instrução mais elevado. Ora, Cidália e a sua família estão como que separados da cultura autóctone, para tal, são nos mostrados em lugares exclusivos: no recinto onde atua Romana, ora em casa, no trabalho ou no café onde Adelino convive com os outros portugueses. Na realidade só se vê claramente os portugueses desta ficção em interação com a cultura francesa, aquando da concentração que teve como consequência a abordagem policial a Cidália.

As duas narrativas têm desenlaces diferentes: A *Gaiola Dourada* realizada mais recentemente é obra de um jovem, que podemos considerar uma identidade hifenizada²⁰⁵. O realizador ouviu o testemunho dos seus pais sobre a experiência migratória e constrói uma narrativa otimista a partir da memória dos pais e talvez memória próprias, optando por um registo cómico invariavelmente selado por um *Happy End*. O filme de Canijo apresenta-se como um drama, com um final disruptivo. O facto de haver um melodrama e posteriormente uma comédia poderá ser revelador de que a vida dos portugueses em França poderá ter melhorado e sobretudo que a segunda geração, aqui representada por Ruben Alves, é já capaz de em representar o passado dos pais sem amargura. De facto, poder-se-ia constatar que a segunda ou terceira geração de emigrantes são mais habilitados academicamente, que os seus progenitores. A figura de Pedro, que estuda numa escola de classe média alta e Paula, que é advogada, ilustram essa mudança geracional.

As duas narrativas terminam de forma diferente como já foi referido no parágrafo anterior. Enquanto uma finda com uma grande reunião familiar, sendo que os portugueses desta vez têm já uma situação económica estável; a outra acaba em despedida e sem forma

²⁰⁵ Identidade Hifenizada: Alguém que tem duas culturas diferentes por exemplo o caso dos lusodescendentes. Assim estes usam cada uma das culturas consoante estiverem, ora no país de acolhimento, ora no país de origem. Estes emigrantes sentem-se sempre franceses em Portugal e portugueses em França.

de conseguir realizar a vida. Assim, Cidália diz ao seu filho *depois vocês voltam quando a mãe ganhar bem a vida*. Ora há aqui uma indefinição de sentidos, algo nos leva a concluir que Cidália vai conseguir um emprego mais bem pago; por outro vemos na reta final, Cidália sozinha em cima de uma ponte que cruza o rio Sena, imagem que nos transmite a ideia de suicídio. A ponte é um lugar de transição, um *não lugar*²⁰⁶, o que nos dá conta da instabilidade que marca a vida de Cidália, o carácter transitório da sua existência em Paris, ou eventualmente um futuro trágico. Sendo assim, podemos concluir que *é intransponível a distância social e cultural entre Paris dos postais e do dinheiro e aqueles subúrbios onde vivia família portuguesa*²⁰⁷.

A contribuir para o desamparo de Cidália e para esse provável fim trágico, temos o facto de que em *Ganhar a Vida* o espírito de solidariedade e de entreatura dos portugueses é inexistente. Apesar de haver uma comunidade formal, o que é certo, é que ela não existe em termos efetivos. Isso fica patente na ostracização de que Cidália é alvo por toda a comunidade. Em *Ganhar a Vida* ficou notado que o português não possui laços profundos com a comunidade de acolhimento. Para tal prefere a invisibilidade e o anonimato, porque tem medo de se imiscuir no território, pois os portugueses receiam que este mais tarde os aniquile. Assim preferem comportar-se como estrangeiros, mas invisíveis, de certo modo.

Mesmo assim, há vertentes positivas relativamente à emigração portuguesa em França. A que mais se destaca nas duas ficções é a ideia de que as mulheres perante a iminência de voltar a Portugal preferem ficar em França, porque lhes garante liberdade e autonomia financeira.

No fim de ambas as narrativas, assiste-se a mais uma representação de estereótipos em torno da emigração portuguesa, ou seja, o sonho de um dia regressar a Portugal, principalmente para os homens. Mas também os lusodescendentes podem por vezes passar pela mesma experiência. Em *Gaiola Dourada* a lusodescendente Paula com o seu namorado enceta um vaivém entre França e Portugal, a fim de gerir a herança familiar, entretanto mantêm sempre um forte vínculo a França. Ora, segundo Torrado Meirelle²⁰⁸

²⁰⁶ Segundo Marc Augé *se o lugar pode-se definir como identitário, relacional e histórico, ora um não lugar é um espaço que não se pode definir como identitário, nem relacional, nem histórico*. Não lugar é um sítio onde o ser humano não está enraizado socioculturalmente. Retirado: NOUSS, A., (2013), *Pensar o Exílio e a migração hoje*, Trad. Ana Paula Coutinho, Porto, Edições Afrontamento, p. 103.

²⁰⁷ WERNER, Christian, (2013), Comentário ao texto - *A individualidade da representação nos clássicos de João Canijo*, Departamento de Letras Clássicas e vernáculas da Universidade de São Paulo, p.188.

²⁰⁸ MIREILLE, Heleno Torrado; (2012), *Descendentes de emigrantes portugueses em França – reencontro com as suas raízes*, Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais, Lisboa, Universidade Aberta.

essa situação não é exclusiva dessa comédia. Na realidade existem alguns jovens lusodescendentes, filhos de emigrantes a residirem no estrangeiro, que procuram Portugal para viver. Esta opção é influenciada pelo facto de que em Portugal a habitação não é tão cara como em França e o nível de vida também não é tão elevado.

Mas também existem lusodescendentes que regressam a Portugal contra a sua vontade. Estamos-nos a referir àqueles que ainda menores vivem em casa dos seus pais. Os lusodescendentes, ou seja, os portugueses de segunda geração, aqueles que já nasceram em França. Estes vêm muitas vezes as suas vidas interrompidas quer na escola, quer nas suas socializações e hábitos. Para tal muito contribui as alterações dos planos de vida dos seus pais. Assim basta lembrar que Pedro, o filho de Maria e José em a *Gaiola Dourada*, vê-se na iminência de viajar para Portugal, um país estrangeiro. Isto teve lugar aquando da chegada da carta que revelava que os Ribeiro tinham uma herança em Portugal, por morte do tio. Quanto ao filho mais novo de Cidália, este tem de deixar França, o seu país, e vir viver para Portugal, país de seus pais. Estes jovens são considerados identidades hifenizadas. São jovens que têm uma identidade cultural dupla.

Ressalte-se que nem *Ganhar a Vida* nem *Gaiola Dourada* relatam a vinda dos portugueses com os seus filhos em Agosto passar férias a Portugal, que criam por vezes nos lusodescendentes uma imagem idílica de Portugal. No entanto, os pais durante as suas infâncias também lhes inculcem a ideia de que o país de origem é um lugar de referências míticas, até porque estas narrativas asseguram uma certa segurança à criança durante o seu crescimento. Tudo isso são razões para que alguns dos emigrantes de segunda geração queiram voltar mais tarde de livre vontade.

O português emigrado, nomeadamente o de primeira geração tem uma ilusão que o move. A construção de uma casa no país de origem e outra no de acolhimento, bem como o estabelecimento de um negócio em Portugal, uma melhor educação para os seus filhos, no cômputo geral melhorar o nível de vida. Por vezes, já depois da reforma, o português vive alternadamente nos dois países, o que indicia a sua dupla afiliação ou “double occupancy” na expressão cunhado por Th.Elsaesser (2005). Noutros casos o regresso impõe-se, como é o caso de Adelino, o marido de Cidália. Mas o regresso ao país de origem pode ser também marcado pela estigmatização. Para confirmar estes factos, basta

lembrarmos o que Adelino disse ao taxista, ou seja, que ia montar um negócio em Portugal, o que constitui uma ilusão, frequentemente presente no processo migratórios.

Tanto em *Ganhar a Vida* como em *A Gaiola Dourada*, os símbolos e as vivências da comunidade são indispensáveis na construção da sua identidade e consequente territorialização. No primeiro filme, a transferência de símbolos e a adaptação de modos de vida atinge uma dimensão dramática. No segundo, os símbolos e as memórias da cultura de origem são formas de sucesso na construção identitária e na adaptação à sociedade de acolhimento. Refira-se ainda a eventual interação das duas sociedades e culturas, neste caso a francesa e portuguesa. Com efeito, as comunidades estrangeiras nas terras de acolhimento também constroem sua identidade em contacto com o Outro. Em *Ganhar a Vida*, “a dinâmica intracomunitária dos emigrantes é o tema central, bem como as relações que estabelecem com o território onde se destinou a emigração.” Em *A Gaiola Dourada*, o contacto entre culturas assume quase sempre a forma de uma convivialidade pacífica, embora pontuada por episódios de subalternização²⁰⁹. Por último refira-se que tanto *Ganhar a Vida* como *Gaiola Dourada* são também um quadro da sociedade e da cultura francesas contemporâneas, ao revelar a passagem de uma França colonial para uma sociedade multicultural e pós-colonial e ao destacarem as vicissitudes do contacto com o Outro.

²⁰⁹ VELEZ de Castro, Fátima, (2013), Emigração identidade e regresso. A visão cinematográfica dos percursos e dos territórios.

Filmografia

A Gaiola Dourada, Rúbem Alves, ZON Audiovisuais, 2013

Ganhar a Vida, João Canijo, Madragoa Films, 2001

Referências

- ALMEIDA, Pedro Dias, (1994), *O filme de uma vida fechada* – entrevista com Teresa Villaverde. In revista Visão. Cit. in Bárbara Barroso, Daniel Ribas, (2008), *No cinema português continuidades e rupturas* Pedro Costa, Vol. 5, Devires, Belo Horizonte, pp. 149.
- ALVAREZ, Ivan Villamea, (2016), Mudar de perspectiva: A dimensão transnacional do cinema contemporâneo português – Aniki-Revista portuguesa de imagem em movimento nº 1 (212), pp. 116.
- ANTOR, H. (2006), *Multikulturalismus, interkulturalitat und transculturalitat. Perspektiven fur interdisziplinare forschung und lehre*, in Antor Heinz (ed), *inter und transkulturelle studien, theoretische grundlagen und interdisziplinare Praxis*, heidelberg, winter pp. 25-29. in Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 1.
- ANDERSON, B. (2006 [1983]) *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*: London, Verso. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 19.
- ASHCROFT B., G. Griffiths & TIFFIN, H. (eds), (2006), *The Post Colonial Studies Reader*, 2nd edn, London New York Routledge, p. 136-137. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 28.
- BÁRBARA Barroso, DANIEL Ribas, (2008), *No cinema português continuidades e rupturas* Pedro Costa, Vol. 5, Devires, Belo Horizonte, p. 148.
- BARRETO, A. (2007), *Mudança Social em Portugal 1960/2000*. Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Working Paper 6-02. Lisboa.
- BRAH, A.; (1996), *Cartographies of Diaspora – Contesting Identities*, London, New York: Routledge. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 17.
- BAPTISTA, Tiago, *Nacionalmente correto: a invenção do cinema português*, revista de estudos do século XX
- BAPTISTA, Tiago, *Na minha terra não acontece nada*. Lisboa no cinema (anos vinte-cinema novo)» pp. 167-184. In BAPTISTA Tiago, *Nacionalmente correto: a invenção do cinema português* p.7.
- BAPTISTA, Tiago, Vítor R, & MOEDAS, José, *Algumas notas sobre o Cinema Português após o 25 de abril de 1974*, Novas e Velhas tendências no cinema Português Contemporâneo.
- BRAZ, Manuel Poirier, (2008), *Salazar – A cadeira do poder*, Lisboa, editorial presença.
- BRAZIEL, J. E. & MANNUR, A., (2003), *Nation, Migration, Globalization: Point of contention in diaspora studies*, in J. E. Braziel and A. Mannur (eds.), *Theorizing Diaspora: A Reader* London, New York, Blackwell, 1-22. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 21.
- BENITEZ -Rojo, António, (1996), *The Repeating Island: The Caribbean and Postmodern Perspective*, Durham, NC: Duke University Press. in Nicholas Mizroeff (2009), *introduction to visual culture*, 2nd edition London New York, Routledge p.43.
- BREGER, C. (2014), *Configuring Affect: Complex World Making in Fatih Akin's, Auf der Anderen Seite (The edge of heaven)*, in Cinema Journal 54/1, pp. 65-87. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 13.
- CASTELS, S. & MILLER M.J.; (2003), *The Age of Migration: International Population, Movement in the Modern World*, New York, Palgrave macmillan. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 13.
- CRAVO, António, (1995), *Les portugais en France et leur mouvement associatif (1901-1986)*, Paris, L'Harmattan pp. 54-60.
- COE (1991), *The Council of Europe And The Culture Heritage Information Documents*. Strassbourg: CoE. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 18.
- CORREIA, Armando Alberto; (2016), *Emigração - a questão da identidade cultural numa sociedade global Emigrantes portugueses em Londres entre 2000 e 2015*, Dissertação de Mestrado em Educação Social, Bragança, Escola Superior de Educação, Instituto politécnico de Bragança.

COSTA Alves, (1978), Breve história do cinema português (1896-1962), Vol.11, Amadora, Instituto de cultura portuguesa, secretaria de estado da investigação científica, pp. 54-60

COSTA, José Manuel, *Questões do documentário em Portugal*, in Portugal um retrato cinematográfico, Lisboa, número – Arte e Cultura, 2004, pp. 116-164. Cit. in Baptista Tiago, Nacionalmente correto: a invenção do cinema português p.14.

COSTA, Pedro campos, DOMINGUES, Álvaro et al., (2009), *Duas linhas edição Costa/Louro*, Pedro Campos /Nuno.

CRISPINO SANTOS, Fabiana & BRAGA, Luan Medeiros da Silva, (2016), *A representação do imigrante na França no universo cinematográfico francês contemporâneo: Uma análise da Gaiola Dourada* – Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação - XXXIX Congresso de Ciências da Comunicação São Paulo –SP -05 a 09-09-2016.

DENNISON S. & LIM, S. H., (2006a), *Situating world cinema as a theoretical problem* in S. dennison, L.H. Lim (eds), remapping world cinema identity culture and politics in film, london, New York, wallflower press 1-15. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.38.

DIOGO, Hélder, (2014b), *Geodinâmicas contemporâneas na diáspora portuguesa*. In. População e sociedade, a nova vagas de emigração portuguesa, nº 22, p.p. 33-54. Retirado Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade _ A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

EZRA, Elizabeth & ROWDEN, Terry, (2006), *What is transnational Cinema? Em Transnational Cinema, the Film Reader*, ed. Elizabeth Ezra e Terry Rowden, Londres – Nova Iorque, Routledge, pp. 1-12. Retirado de Villarrea 109.

ELSAESSER, Thomas, (2005), *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amesterdão, Amsterdam University Press.

ELSAESSER, T., (1999), *Ethnicity, Authenticity and Exile: Counterfeit Trade? German Filmmakers and Hollywood* in H. Naficy (ed), Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Space: London, New York, Routledge, pp. 97-123. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 20.

ELSAESSER, T. (2015), *European Cinema in Twenty First Century: Enlarging the Context?* In, Harrod Mary; Liz Mariana; Alisa Timoshkina (2015), *The Europeanness of the European Cinema: Identity Meaning, Globalization*, London, Tauris, pp. 17-32. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 16.

ESTEVEES, J. P. (2008), *Comunicação, media e identidades: sobre políticas de reconhecimento, novas identidades e movimentos sociais*. In J. P. Esteves (Org.), *Comunicação e identidades sociais* (pp. 13-81). Lisboa: Livros Horizonte.

ESTEVEES, J. P. (1999), *Os média e a questão da identidade: sobre as leituras pós-modernas do fim do sujeito*. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Consultado em 28 de Julho de 2011 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pissarra-media-identidade.pdf>.

FEATHERSTONE, M. (1990). *Global culture: an introduction*. In M. Featherstone (Org.), *Global culture: nationalism, globalization and modernity* (pp. 1-14). Londres: Sage Publications. In Baptista Laureano, Carla Sofia; (2011), *Rádio Alfa e as comunidades portuguesas em França – Estudo de caso sobre a relação entre médias e identidades*, Relatório de estágio para obtenção do grau de Mestre em Jornalismo, Covilhã, Artes e letras – Universidade da Beira interior.

FEATHERSTONE, M. (1996). *Localism, globalism and cultural identity*. In R. Wilson & W. Dissanayake (Eds.), *Global/local: cultural production and the transnational imaginary* (pp. 46-77). Durham: Duke University Press.

FERREIRA, Carolin Overhoff, (2007), (Coord.) *O cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campos das Letras. Bárbara Barroso, Daniel Ribas, (2008), *No cinema português continuidades e rupturas* Pedro Costa, Vol. 5, Devires, Belo Horizonte, pp. 149. Cit. in Bárbara Barroso, Daniel Ribas, (2008), *No cinema português continuidades e rupturas*, Pedro Costa, Vol. 5, Devires, Belo Horizonte, pp. 149

FOSTER, E. M. (1985), *Aspects of the novel*, New York: Houghton Mifflin, Harcourt. retirado de João Mancelos.

GARCIA, José Luís, (Org.). (2000), *Portugal migrante emigrantes e imigrados*. Dois estudos introdutórios, Portugal: Celta, Col. Comunidades Portuguesas p. 160. Retirado ¹ Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade _ A Gaiola Dourada, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

GABRIEL T. (1982), *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, Ann Arbor, University of Michigan Research press.

Willemen P. (1987), *The Third Cinema Question, Notes and Reflections*, Frameworks 34, 5-38

Shohat and Stam, (1994), *Unthinking Eurocentrism – Multiculturalism and the Media*, London, New York, Routledge. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.35.

GUIDO R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 11.

GARCIA, José Luís, ALMEIDA, Cristina, JERÓNIMO, H. M., LOPES, José, ROVISCO, Maria Luís, (1998), *A emigração portuguesa – uma breve introdução*, Lisboa, Ministério dos negócios estrangeiros, p.p.63-66.

HA, Kien Nghi, (2005), *Hype um Hibriditat, Kultureller Differenzkonsum und post Moderne Verwertungstechniken in SpatKapitalismus*, Bielefeld: Transcript Verlag. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 16.

HAESBERT, R. (2005), *Da Desterritorialização à Multiterritorialidade*, in Anais do X encontro de Geógrafos da América Latina, AGIR, 6774-6792, Universidade de São Paulo. <http://baixarpdf.net>.... Consultado 11/04/11. retirado de Velez...

HIGSON, A. (2000a), *the limiting imagination of national cinema* in M. Hjort and Mackenzie (eds), *cinema and nation*, London, New York: routledge, pp.63-74. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 22.

HIGSON, Andrew, (2006), *The Limiting Imagination of National Cinema*, *Em Transnational Cinema*, The film Reader, ed. Elizabeth Ezra e Terry Rowden, Londres-Nova Iorque, Routledge, pp. 15-25.

HIRSCH, M. (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and postmemory*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 16.

HUGGAN, G. (2001), *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*, London, New York, Routledge. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.32.

HUYSEN, A. (2003), *Diaspora and Nation: Migrations into other pasts*, *New German critique*, 88: 147-64. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 17.

ISABELLE, Vieira, M., (2007), QUANDO OS PORTUGUESES PARTIAMA SALTO PARA FRANÇA - A emigração para França vista por escritores portugueses, Museu de Emigração e das Comunidades (FAFE), Seminário Internacional – Memórias e Migrações 5 a 8 de Jul. 2007.

KHOURI, Nicole, (2003), *Les indiens dans la presse coloniale portugaise de Mozambique 1930-1975*, Lisboa, Documento de trabalho nº 66, cessa, Lisboa, p.34. Retirado Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade _ A Gaiola Dourada*, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

KACHRU, B. (1990), *Alchemy of English, Spread Functions and Models of Non Native English*. Urbana, University of Illinois Press. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 15-16.

KUHN A. C. Grant, (2006), *Screening World Cinema*, in A. Kuhn A. C. Grant (eds) *Screening World Cinema*, London, New York, Routledge 1-13. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.37.

LEMIERE, Jacques *Le cinema portugais comme "situation". A propôs d e la categorie de cinema portugais et le enoncé "il ya du cinema portugais"* pp. 5-8 Cit. in BAPTISTA Tiago, Nacionalmente correto: a invenção do cinema português p.11.

LIZ M., (2018), *Portugal's Global Cinema*, p. 2.

LIZ, M. (Ed.) (2018). *Portugal's Global Cinema*. Industry, History and Culture. Tauris World Cinema Series. London and New York: I.B. Tauris P. 105.

MALHEIROS, J., (2010), *Portugal 2010: o Regresso do País da Emigração*. JANUS.NET, e-journal of international relations, Vol. 2 Nº 1 Primavera 2011, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa. Consultado: <http://tinyurl.com>. Retirado de V.Sousa,2

MALHEIRO, Jorge Macaísta, (2005), *Migrações*. In Medeiros, Carlos Alberto (dir), *Geografia de Portugal, Sociedade Paisagens e Cidades*, Rio de Mouro, Circulo de Leitores, pp. 87-125. Retirado ¹ Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade _ A Gaiola Dourada*, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.

MALIK S. (1996), *Beyond The Cinema of Duty: the Pleasures of hybridity*, Black British Film of 1980 and 1990, in A. Higson (ed), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, London, Cassell, 202-15. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.34.

MARKS, Lu. (2000), *The Skin of Film: intercultural cinema, embodiment and the senses*, Durham, London: Duke University Press. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 25.

- MARTINS, Levi & CIPRIANO, Miguel, (2013), *Luís Urbano, (O Som e a Fúria): Tem haver de uma sociedade secreta entre o realizador e o produtor. Em Novas e Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, coord. João Maria Mendes, pp. 343-357. Faro/Lisboa: Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e Gradiva e Publicações. **Villarmea**
- MARNER, T. (2007), *A realização cinematográfica*, Trad. Manuel Costa e Silva, Lisboa, Edições 70, p.91.
- MIREILLE, Heleno Torrado; (2012), *Descendentes de emigrantes portugueses em França – reencontro com as suas raízes*, Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais, Lisboa, Universidade Aberta.
- MENDES, João Maria, (2013), *Objetos únicos e diferentes. Por uma nova cultura organizacional do cinema contemporâneo português. Em novas e velhas tendências do cinema português contemporâneo*, coord. João Maria Mendes pp, 74-137, Faro/Lisboa, Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), e Gradiva Publicações. Cit. In Retirado de Alvarez, Ivan Villarmea, (2016), Mudar de perspectiva: A dimensão transnacional do cinema contemporâneo português – Aniki- Revista portuguesa de imagem em movimento nº 1 (212), pp. 101-103.
- MONTEIRO, Paulo Filipe, *O fardo de uma nação*, pp. -67-69 Cit. in Baptista Tiago, Nacionalmente correto: a invenção do cinema português p.14
- MOSES D. & ROTHBERG Michael (2014), *a Dialogue on the ethics and politics of transcultural memory*, in Bond, Lucy et al.(eds), the transcultural turn interrogating memory between and beyond borders. Berlin: De Gruyter pp. 29-38 In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 8.
- MUSEUM INTERNATIONAL, Cultural Heritage of Migrants, Vol. LIX nº 1-2 233-234, May 2007 p.33. Marie- Christine Volovitch Tavares & Dominique Stoensco, Portuguese Immigrants and Portuguese Cultural in France.
- NOGUEIRA, António Lima, NOGUEIRA, Teresa Esquivel, ALMEIDA, Anibal, (2000), *Lieux de vie et circulations des portugais de France – INTERACTION FRANCE-PORTUGAL*, Paris, editions W et Interaction France-Portugal, P. 80.
- NAFICY H. (2001), *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, New Jersey, Princeton University Press. In Bamba M. (2011), *Do “cinema com sotaque” e transnacional à receção transcultural e diaspórica dos filmes*, PALINDROMO Processo artísticos contemporâneos, nº5, p. 170.
- NANCY, Jean-Luc, (1996), *Être Singulier Pluriel*, Paris, Galilée.
- NEVES, Catarina, (2013), *A Gaiola Dourada*. In. AII jornada do potencial técnico e científico do IPCB, representação do património cultural português, investigação, inovação e desenvolvimento, Instituto Politécnico de Castelo Branco, CEDER 27 de Novembro de 2013, pp. 52-53. ¹ Retirado: Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade _ A Gaiola Dourada*, de Rúben Alves (2013), Research Gate, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18
- O'REGAN, Tom, (2004) 2009, *Cultural Exchange, Em the Contemporary Hollywood Reader*. Ed. Toby Miller, London – New York: Routledge, pp. 500-525.
- ORTIZ, F. ([1947] 1995), *Cuban Counterpoint, Tobacco and Sugar*, Trans, Harriet de Onis, Durham, NC and London, Duke University Press in Nicholas Mizroeff (2009), introduction to visual culture, 2nd edition London New York, Routledge p.41
- PATRIOTA, M. (2002). *Cultura, Identidade cultural e globalização*. Qualit@a –p.15. In CORREIA, Armando Alberto; (2016), *Emigração - a questão da identidade cultural numa sociedade global Emigrantes portugueses em Londres entre 2000 e 2015*, Dissertação de Mestrado em Educação Social, Bragança, Escola Superior de Educação, Instituto politécnico de Bragança.
- PAZ, O. MONIZ, A. (2004), *Dicionário breve em termos literários*, 2ª ed. Lisboa, Presença. retirado João Mancelos.
- PEREIRA, Victor, (2013), *A ditadura de Salazar e a emigração – o estado português e os seus emigrantes em França (1957-1974)*, Lisboa, Circulo de leitores, p. 34.
- PETERS J. D.; (1999), *Nomadism and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon*, in H. Naficy (ed.) Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Space in the Post-Colonial Europe, London, New York: Routledge, pp. 17-41. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 14.
- PEREZ, Michel. (2015), *Le point sur l'enseignement du portugais en France: plus de 75% d'élèves en 12 ans*. In. Lusojournal nº 201, p. 125.
- PIRES, R. P., (2010), *Portugal: Atlas das Migrações Internacionais*, Lisboa, Tinta-da-china, fundação Calouste Gulbenkian p.15. retirado V. Sousa.
- ROBINS K. (2007), *Transnational Cultural Policy and European Cosmopolitanism, Cultural Politics* 3(2): 147-74. Cit. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 13.
- ROTHBERG, M. (2009), *Introduction: Theorizing Multidirectional Memory in a transnational age*, in Rothberg, M. (ed) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Standford: Standford University Press, pp. 1-29

- Rothberg, M. (2011), From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional memory in: *Criticism* 53/4, pp. 523-548. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 11-12.
- ROTHBERG, M. (2011) - (2014), *From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional memory*. In: *Criticism* 53/4, pp. 523-548. In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 11-12.
- SEABRA, A. (2012), João Canijo – *portuguese “filmmaker” – cineasta português*, Lisboa, Midas Filmes, p.63 e 84-95.
- SHOHAT & STAM, (1994), *Unthinking Eurocentrism – Multiculturalism and the Media*, London, New York, Routledge. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.36.
- SMITH, A. D. (1990), *Towards a global culture?* In M. Featherstone (Org.), *Global culture: nationalism, globalization and modernity* (pp. 171-191). Londres: Sage Publications.
- SILVANO, F. (2006), *Ir à terra - mobilidade transnacional e construção de sedentariades imaginadas*, Balsa, Casimiro, org., *Relações sociais de Espaço, homenagem a Jean Remmy*, Lisboa, Colibri, pp. 199-218. ISBN: 9727726046. Velez...
- SILVEIRINHA, João, (2014), *Ou écouter du Fado à Paris*. In. *La gauche cactus*. <http://www.la-gauche-cactus.fr/SPIP/OU-ECOUTER-DU-FADO-A-PARIS> Consultado: 12 de Março de 2015. Retirado Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade _ A Gaiola Dourada*, de Rúben Alves (2013), *Research Gate*, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.
- SEESSLEN, G. (2000), *Das kino der Doppelten Kulturen*, le cinema du métissage, the cinema of in-between: Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino terrain, epd, Film 12 online available at: http://www.filmportal.de/public/IEpics/d1/03D8FBEE873A4C20856ACAADA2376272_mat_seexlen_neu.pdf (accessed 7 May 2007). In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 28.
- SOUSA Dias, Vanessa; PEREIRA, Carlos & JÁCOME, Jorge, (2013), João Pedro Rodrigues: *O fundamental é o festival onde o filme é apresentado. Em Novas e velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, Coord. João maria Mendes, Faro / Lisboa, Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), Gradiva Publicações, pp. 263-273.
- SOLANAS F. & GETINO, O., (1976 [1969]), ‘Towards a Third Cinema’ in B. Nichols (ed.), *Movies and Methods: an Anthology*. Vol. 1. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 44-64. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.35.
- STAM, R. (2003), *Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity*. In a. Guneratne and W. Dissanayake (eds). *Rethinking Third Cinema*, London New York, Routledge 31-48. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, pp.41-42.
- STAM R. (2007), *Third World and Post-Colonial Cinema*, in P. Cook (ed), *The Cinema Book*. 3RD edn, London, British Film Institute, 97-107. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.36.
- TARR, C. & PORTON, R. (2005), *Beur is beautiful, a retrospective of Maghrebi-French Filmmaking*, Special Supplement, *Cineaste* 33 (1): 32-57. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p. 29.
- TARR, C. (2005), *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester, Manchester University Press. In Berghahn Daniela; Sternberg Claudia; (2010), *European Cinema in Motion – Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave macmilan, p.29.
- TIESLER, Clara, N. (2012), *Diasbola futebol e emigração portuguesa*. In. *Etnográfica*, Vol. 16 (1) pp. 77-96. Retirado Velez de Castro, Fátima, Diogo Hélder, (2015), *Emigração portuguesa em França – Uma geografia da portugalidade _ A Gaiola Dourada*, de Rúben Alves (2013), *Research Gate*, <http://www.researchgate.net/publication/195859143> Consultado em 21/08/18.
- VELEZ Castro, F. (2013), *Emigração identidade e regresso*. A visão cinematográfica dos percursos e dos territórios. Universidade de Coimbra.
- WELSCH, W. (1999), *transculturalism – The Puzzling form of culture today*, in Featherstone, Mike, Scott lash (eds): *Space of cultures: City, Nation, World*, London, Sage, pp. 194-213 In Guido R. (2016), *The Other in Contemporary Migrant cinema – Imagining a new Europe?* New York, Routledge p. 8.
- WERNER, C. (2013), *Comentário ao texto A individualidade da representação nos clássicos de João Canijo*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, p.188.

Sítiografia

<https://sicnoticias.sapo.pt/cultura/2014-06-17-Ruben-Alves-participa-no-filme-biografico-sobre-Yves-Saint-Laurent> consultado 16/08/18.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-240944/creditos/>. Consultado 16/08/18.

<https://www.amazon.fr/labri-regards-indiscrets-Ruben-Alves/dp/B000E6V0EK> Consultado 16/08/18.