

Yohanan Khodr

DIÁSPORA, SAUDADE E ESPAÇOS LIMINARES NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Dissertação em Realização de Cinema e Televisão

AGOSTO, 2023

Yohanan Khodr

DIÁSPORA, SAUDADE E ESPAÇOS LIMINARES NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização de Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica de Nelson Araújo.

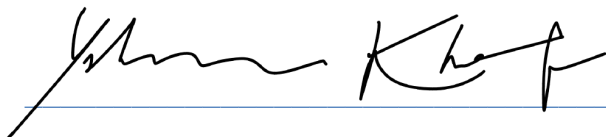
[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Yohanan Khodr

Lisboa, 31. de agosto de 2023

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Yohanan Khodr', is written over a horizontal blue line.

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O orientador,

Porto, 31. de agosto de 2023

DIÁSPORA, SAUDADE E ESPAÇOS LIMINARES NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

YOHANAN KHODR

PALAVRAS-CHAVE: diáspora, saudade, espaços liminares

RESUMO

This thesis explores the intersection of diaspora, liminal spaces, and saudade in contemporary cinema. Drawing on the theories of Hamid Naficy, Avtar Brah, and Robin Cohen, the study examines the representation of diasporic experiences and identities in films from different regions and contexts. Additionally, the thesis delves into the concept of saudade and its representation in Lusophone literature through the works of various authors. Through the analysis of nine selected films and works of literature, the study aims to identify patterns and tendencies in the representation of diaspora and liminal spaces in cinema and saudade in cinema and literature. Overall, the research contributes to the understanding of diaspora, liminal spaces, and saudade as crucial themes in contemporary cinema and literature.

OBJETIVO DA DISSERTAÇÃO

O objetivo desta dissertação de mestrado é examinar a representação da diáspora, saudade e espaços liminares no cinema contemporâneo. Os elementos visuais e narrativos dos filmes serão analisados de modo a compreender como estas experiências são visualizadas no ecrã e como podem evocar emoções e significados no espectador.

Para alcançar este objetivo, serão utilizados vários métodos de análise, incluindo análise formalista e análise narratológica. A combinação destes métodos permitirá uma avaliação abrangente das representações, a fim de obter uma compreensão mais profunda dos significados e efeitos da representação da diáspora, saudade e espaços liminares no filme.

A tese irá examinar uma seleção de filmes de diferentes países e de diferentes contextos culturais para mostrar como estes temas são tratados em diferentes contextos. As diferenças culturais e sociais serão também consideradas a fim de captar a diversidade das representações. Não se trata apenas de analisar os filmes como obras de arte, mas também sobre a relevância dos temas para a sociedade e para o espectador. É evidente que é impossível fazer uma análise clássica do género, uma vez que os filmes são muito diferentes e diferem tanto na sua estrutura dramática como nas questões estéticas formais e foram produzidos em contextos diferentes.

Outro objetivo do trabalho é criar uma compreensão mais profunda das experiências da diáspora, saudade e espaços liminares. Através da análise dos filmes, as experiências e emoções das personagens no ecrã tornam-se tangíveis para o espectador. Não se trata apenas da representação das experiências, mas também da forma como estas experiências são processadas e do significado que têm para as personagens e para os espectadores.

Para além da análise dos próprios filmes, haverá também uma discussão da literatura de investigação sobre a diáspora, saudade e espaços liminares no cinema. O objetivo é colmatar a lacuna da investigação e oferecer novas perspetivas sobre os temas. Os resultados da análise serão também colocados no contexto dos atuais debates sobre migração, globalização e mudanças culturais. Esta tese de mestrado visa contribuir para os Estudos Fílmicos e alargar a compreensão da representação da diáspora, saudade e espaços liminares no cinema contemporâneo. A dissertação pretende também contribuir para uma compreensão mais profunda dos significados culturais e sociais destas questões e oferecer novas perspetivas sobre as experiências da diáspora, saudade e espaços liminares.

ÍNDICE

Capítulo I: Introdução e metodologia

- I. 1. Introdução
 - I. 1.1 Apresentação e introdução do tema
 - I. 1.2 Relevância e importância no cinema contemporâneo
- I. 2. Metodologia
 - I. 2.1 Considerações metodológicas e abordagem

Capítulo II: Estrutura conceitual

- II. 2. Descrições de termos e conceitos
 - II. 2.1 Diáspora
 - II. 2.2 Saudade
 - II. 2.3 Liminalidade

Capítulo III: A Diáspora, Saudade e Espaços Liminares no Cinema Contemporâneo

- III. 1. Seleção de filmes
 - III. 1.1 Cinema Alemão-Turco
 - III. 1.1.1 Forty Square Meters of Germany (1986)
 - III. 1.1.2 Contra a Parede (2004)
 - III. 1.1.3 Do Outro Lado (2007)
 - III. 1.2 News from Home (1977)
 - III. 1.3 Measures of Distance (1988)
 - III. 1.4 This Rain Will Never Stop (2020)
 - III. 1.5 Flee (2021)
 - III. 1.6 Lisboa pós-colonial como espaço de filmagem
 - III. 1.6.1 Terra Estrangeira (1995)
 - III. 1.6.2 Lisboetas (2004)
- III. 2. Análise da Representação da Diáspora, Saudade e dos Espaços Liminares

Capítulo IV: Comparação e ligação de temas

- IV. 1. Semelhanças e diferenças entre os conceitos
- IV. 2. Análise da ligação entre os temas e o seu significado no cinema contemporâneo

Capítulo V: Conclusão

V. 1.1 Resumo dos resultados

V. 1.2 Possibilidade de investigação adicional

V. 1.3 Relevância do trabalho para os Estudos Fílmicos

Bibliografia

Lista de Figura

Lista de Tabelas

CAPÍTULO I

Introdução e metodologia

I. 1. Introdução

I. 1.1 Apresentação e introdução do tema

O cinema contemporâneo consegue levar-nos para mundos e culturas distantes, de forma visual e emocional. Consegue fascinar-nos, encantar-nos, chocar-nos e mover-nos. Um dos temas abordados em muitos filmes contemporâneos é a experiência da diáspora, da saudade e dos espaços liminares. Estes termos descrevem experiências complexas, muitas vezes dolorosas de deslocalização, saudade e experiências de transição na zona fronteiriça entre diferentes identidades e mundos. São profundamente relevantes do ponto de vista cultural e são frequentemente utilizados em relação à migração, globalização e mudança cultural.

Na minha dissertação de mestrado vou investigar como os espaços da diáspora, saudade e liminar são representados no cinema contemporâneo. Na sua heterogeneidade, os filmes constituem a sua constante comum. Embora existam certamente movimentos cinematográficos que retratam as experiências das comunidades pós-migrantes e das diásporas, estes são frequentemente específicos de cada país e diferem nos seus géneros e têm diferenças dramáticas e estéticas formais. Em França, por exemplo, é o *cinéma du métissage* e, na Alemanha, o Cinema Turco-Alemão, que, em comédias, dramas e outros géneros, abordam as experiências dos migrantes e as suas complexas questões de pertença, identidade e espaços liminares (Alkin et al., 2017). Como eu faço de uma comunidade da diáspora da pós-migração na Alemanha, a minha seleção centrou-se também na Alemanha e na maior comunidade de migrantes, os turcos na Alemanha.

O objetivo é entender como estas experiências são visualizadas no ecrã e como podem evocar emoções e significados no espectador. A análise centrar-se-á numa seleção de filmes de diferentes países e culturas para mostrar como estes temas são tratados em diferentes contextos. Serão utilizados vários métodos de análise, tais como análise de filmes, análise de conteúdo e análise comparativa, para permitir uma avaliação abrangente das representações.

A tese está dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo apresenta o enquadramento teórico para a análise da diáspora, saudade e espaços liminares no cinema. Neste capítulo, são definidos os conceitos mais importantes e a situação da investigação é discutida. O segundo capítulo fornece uma visão geral dos filmes selecionados e dos seus contextos. No terceiro capítulo, uma análise detalhada das cenas cinematográficas selecionadas é realizada para examinar como a diáspora, a saudade e os espaços liminares são visualizados no filme. No quarto capítulo, os resultados da análise são discutidos e colocados no contexto da

investigação. No último capítulo, são resumidas as conclusões mais importantes e é dada uma perspectiva sobre as perspectivas futuras da investigação.

Através desta tese, será criada uma compreensão mais profunda da representação da diáspora, saudade e espaços liminares no cinema contemporâneo. Mostrará como o cinema como forma de arte pode contribuir para alargar a nossa compreensão da mudança cultural e das questões de identidade.

I. 1.2 Relevância e importância no cinema contemporâneo

A representação da diáspora, da saudade e dos espaços liminares no cinema contemporâneo é um tema complexo e multi-facetado que tem ganho cada vez mais atenção nos últimos anos. A diáspora refere-se à dispersão de um grupo de pessoas da sua terra natal para várias partes do mundo, resultando frequentemente num sentimento de deslocação, nostalgia e hibridismo cultural (Shohat & Stam, 2014). Saudade, uma palavra portuguesa que não tem equivalente exato em inglês, refere-se a uma saudade profunda e melancólica de algo ou alguém que está ausente ou perdido (Feldman-Bianco, 1995). Os espaços liminares, por outro lado, são espaços de transição que existem entre dois ou mais domínios culturais, sociais ou físicos, resultando frequentemente numa sensação de ambiguidade, desorientação e transformação (Turner, 1969). Neste capítulo, explora-se a relevância e a importância destes conceitos no cinema contemporâneo, centrando-nos nos filmes selecionados para este estudo que são *Forty Square Meters of Germany* (Başer, 1986), *Contra a Parede* (Akin, 2004), *Do Outro Lado* (Akin, 2007), *News from Home* (Akerman, 1977), *Measures of Distance* (Hatoum, 1988), *This Rain Will Never Stop* (Gorlova, 2020), *Flee* (2021), *Terra Estrangeira* (1995) e *Lisboetas* (Tréfaut, 2004).

A diáspora no cinema contemporâneo

O cinema diaspórico tornou-se um tema cada vez mais importante e relevante nos Estudos Fílmicos. A representação da diáspora nos filmes pode ser vista como um reflexo das mudanças culturais, sociais e políticas que estão a acontecer no mundo, bem como uma forma de explorar questões de identidade, pertença e deslocação (Naficy, 2001). Os filmes selecionados para este estudo tratam todos de temas diaspóricos de diferentes formas. "This Rain Will Never Stop" explora as experiências dos ucranianos que vivem na região do Donbas, devastada pela guerra, enquanto "Auf der anderen Seite" (Do Outro Lado) segue as vidas interligadas de personagens turcas e alemãs, e "Flee" conta a história de um refugiado afegão

que procura asilo na Dinamarca. Estes filmes apresentam a diáspora como um fenómeno complexo e multifacetado que envolve questões de identidade cultural, deslocação e nostalgia.

A saudade no cinema contemporâneo

O conceito de saudade é frequentemente associado à cultura e à música portuguesa, mas é também uma experiência universal que pode ser encontrada em diferentes culturas e contextos. A saudade é uma emoção complexa e elusiva que é frequentemente representada no cinema através de estratégias visuais e narrativas, como a música, a paisagem, a memória e a perda (Feldman-Bianco, 1995).

I. 2. Metodologia

I. 2.1 Considerações metodológicas e abordagem

O objetivo desta tese é examinar a representação da diáspora, da saudade e dos espaços liminares no cinema contemporâneo, utilizando uma combinação de abordagens formalistas e dos estudos culturais. Os filmes selecionados para este processo de investigação são *Forty Square Meters of Germany* (Başer, 1986), *Contra a Parede* (Akin, 2004), *Do Outro Lado* (Akin, 2007), *News from Home* (Akerman, 1977), *Measures of Distance* (Hatoum, 1988), *This Rain Will Never Stop* (Gorlova, 2020), *Flee* (2021), *Terra Estrangeira* (1995) e *Lisboetas* (Tréfaut, 2004). Neste capítulo da metodologia, apresenta-se a abordagem, a metodologia e os métodos de investigação utilizados no estudo.

A abordagem de investigação utilizada neste estudo é uma combinação de estudos formalistas e de estudos culturais. A análise formalista centra-se nos elementos técnicos e estéticos dos filmes, incluindo a cinematografia, o som, a montagem e a mise-en-scène, enquanto os estudos culturais abordam o contexto sociocultural dos filmes, incluindo as suas dimensões cultural, histórica e ideológica. A combinação destas duas abordagens permite uma compreensão abrangente da representação da diáspora, da saudade e dos espaços liminares no cinema contemporâneo (Naficy, 2001).

Desenho da pesquisa

Esta pesquisa é uma investigação qualitativa que utiliza um design de estudo de caso. Os filmes selecionados são utilizados como estudos de caso para proporcionar uma compreensão aprofundada das complexas questões culturais e sociais neles apresentadas. A conceção de

estudo de caso é adequada para esta investigação, uma vez que permite a análise dos temas e narrativas dos filmes, dos elementos técnicos e estéticos e dos seus contextos socioculturais.

Recolha de dados

Os dados para este estudo são recolhidos através de vários métodos. Em primeiro lugar, serão analisados artigos académicos e livros relacionados com a representação da diáspora, da saudade e dos espaços liminares no cinema contemporâneo. Em segundo lugar, serão analisadas críticas dos filmes selecionados. Em terceiro lugar, os filmes serão analisados através de abordagens formalistas e de estudos culturais. Isto inclui a análise dos elementos técnicos e estéticos dos filmes, bem como dos seus contextos socioculturais.

Para a revisão da literatura, serão consultadas várias fontes académicas importantes relacionadas com a diáspora, a saudade e os espaços liminares no cinema contemporâneo. Estas incluem os trabalhos de académicos como Homi K. Bhabha (1994), Avtar Brah (1996), Robin Cohen (2008) e Hamid Naficy (2001 e 2013), que escreveram extensivamente sobre diáspora, cinema diaspórico e identidade cultural. Serão também analisadas outras fontes, incluindo críticas de filmes e entrevistas com os realizadores e atores dos filmes selecionados. Para o tema da saudade, analiso excertos de diferentes fontes literárias lusófonas, bem como uma seleção de filmes do mundo lusófono. O objetivo desta análise é proporcionar uma compreensão abrangente do quadro teórico e conceptual subjacente à representação da diáspora, da saudade e dos espaços liminares no cinema contemporâneo.

A análise dos filmes é uma componente fundamental deste estudo. A análise formalista centrar-se-á nos elementos técnicos e estéticos dos filmes, incluindo a cinematografia, o som, a montagem e a mise-en-scène. A análise dos estudos culturais explorará o contexto sócio-cultural dos filmes, incluindo as suas dimensões cultural, histórica e ideológica. A análise dos filmes será orientada pelas questões de investigação e pelo enquadramento teórico, com especial atenção à forma como os filmes representam a diáspora, a saudade e os espaços liminares (Bordwell & Thompson, 2013; Sobchack, 1992).

Análise de dados

Os dados recolhidos para este estudo serão analisados através da análise temática. A análise temática é um método adequado para analisar dados qualitativos, pois ajuda a identificar e analisar padrões e temas dentro dos dados (Braun & Clarke, 2021). A análise envolverá a identificação de temas relacionados com a representação da diáspora, da saudade e dos

espaços liminares nos filmes selecionados. A análise será efetuada através de abordagens formalistas e de estudos culturais. Os temas identificados serão depois discutidos

Para esta tese, os filmes selecionados abordam os temas da diáspora, do espaço liminar e da saudade. Os filmes foram selecionados pela sua relevância para o tema e pela sua capacidade de transmitir os temas. Além disso, com a minha seleção, também defini os meus próprios focos: por um lado, gostaria de olhar mais detalhadamente para o Cinema Alemão-Turco e, por outro lado, defini outro foco nos filmes de língua portuguesa que usam Lisboa como um lugar pós-colonial para falar sobre migração e diáspora.

Do Outro Lado de Fatih Akin, é um filme alemão-turco que explora o tema da diáspora através dos pontos de vista de seis personagens da Turquia e da Alemanha. O filme é particularmente relevante para a tese, uma vez que examina as relações entre as personagens à medida que estas navegam nas suas identidades duplas e no seu desejo de um sentimento de pertença. Por outro lado, *This Rain Will Never Stop*, de Alina Gorlova, explora os temas dos espaços liminares e da diáspora através dos olhos de um ativista ucraniano-sírio. O filme é particularmente relevante na sua abordagem sobre as formas pelas quais a diáspora e a deslocação podem provocar sensações de liminaridade e desconexão com o ambiente envolvente. Por último, *Flee*, de Jonas Poher Rasmussen, é um filme de animação que explora o tema da diáspora através dos olhos de um refugiado afegão. O filme examina as formas como a migração e a deslocação podem levar a um sentimento de saudade de casa e a um desejo de encontrar o próprio lugar no mundo.

Métodos de abordagem

O livro *FILM AND TELEVISION ANALYSIS* de Harry M. Benshoff apresenta diferentes abordagens e metodologias na análise de filmes, utilizando conceitos e campos dos Estudos Fílmicos, da Sociologia e dos Estudos Culturais. Para o meu trabalho, como já foi explicado, utilizo diferentes abordagens e apresento as abordagens da semiótica, da teoria da autoria e dos estudos culturais utilizando o livro e outras referências.

A semiótica como método

Semiótica é o estudo dos signos e da forma como estes criam significado. A semiótica analisa a forma como as palavras, as imagens e os sons produzem entendimentos mentais e explora a relação entre os signos e os seus significados (Benshoff, 2015). Teve origem como uma teoria da linguagem, mas tem sido aplicada ao estudo de outros artefactos culturais, incluindo

o cinema e a televisão (ibid.). Os conceitos da semiótica influenciaram o estruturalismo, que examina a forma como as estruturas sociais e ideológicas criam significado (ibid.). As abordagens estruturalistas foram desenvolvidas e criticadas pelo pós-estruturalismo, que se centra nas limitações e complexidades das estruturas (ibid.).

O texto também menciona a formulação da antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss, que introduziu uma abordagem mais objetiva ao estudo das culturas e das suas estruturas subjacentes (ibid.). As ideias estruturalistas foram aplicadas à análise de filmes, como a análise do género western com base em oposições binárias (ibid.). No entanto, os críticos pós-estruturalistas complicam as estruturas, considerando fatores históricos, psicológicos, regionais e outros fatores contextuais (ibid.). O pós-estruturalismo envolve a desconstrução de estruturas para revelar uma série de significados (ibid.).

O texto explica a natureza dupla dos signos na semiótica, com o significante a representar o aspeto material de um signo e o significado a representar o conceito mental que este evoca (ibid.). A semiótica também discute os referentes, que são objetos ou conceitos do mundo real aos quais os signos se ligam, e os interpretantes, que são signos que explicam melhor outros signos (ibid.). Os signos estão interligados em cadeias de significação, e o significado é criado através deste processo (ibid.).

Além disso, os signos podem ser compreendidos e definidos em relação a outros signos, mesmo sem referentes diretos do mundo real (ibid.). Refere o exemplo da compreensão dos dinossauros com base em fósseis, teorias científicas e representações ficcionais (ibid.). O texto conclui com a observação de que os signos podem variar nos seus elementos materiais e salienta a complexidade da significação (ibid.).

O texto aborda a semiótica e os três tipos de signos: *signos simbólicos*, *signos icónicos* e *signos indexicais* (ibid.). Os signos simbólicos baseiam-se na linguagem e têm uma relação arbitrária ou culturalmente acordada entre o significante (a palavra) e o significado (o sentido) (ibid.). Os signos icónicos assemelham-se ao que significam, como um esboço ou um desenho (ibid.). Os signos indiciais só podem ser produzidos quando a coisa que significam está presente, como uma fotografia ou uma imagem de vídeo (ibid.).

Sublinha que diferentes culturas e indivíduos podem interpretar os signos de forma diferente com base nos seus próprios conhecimentos e competências culturais (ibid.). Refere também que os signos podem ter significados denotativos (de primeira ordem) e conotativos (subsequentes), sendo as conotações determinadas culturalmente (ibid.).

O livro explora ainda a forma como os signos se organizam em sintagmas (sequências ordenadas) e como se relacionam com outros signos em paradigmas (conjuntos de opções) (ibid.). Levanta questões sobre as implicações das imagens mediadas e a potencial distorção da realidade através dos sistemas de signos (ibid.).

Introduz a ideia de paradigmas, que são conjuntos de palavras ou imagens possíveis que podem ser substituídas por um signo num determinado ponto de uma sequência (ibid.). Os conjuntos paradigmáticos incluem antónimos e sinónimos e ajudam a definir o significado dos signos (ibid.). O texto também menciona o eixo paradigmático, que sugere que os signos ganham significado uns em relação aos outros e são culturalmente construídos (ibid.).

É introduzido o conceito de *langue* e *parole*, em que *langue* se refere ao sistema de signos utilizado e *parole* se refere ao ato de fala dentro desse sistema (ibid.). No cinema e na televisão, os diferentes géneros podem ser considerados linguagens, e filmes ou programas específicos podem ser considerados paroles falados dentro dessas linguagens (ibid.). O texto também explora os conceitos de código e discurso, salientando a sua semelhança com a *langue* (ibid.).

O texto discute o trabalho de Christian Metz sobre as estruturas profundas do sintagma fílmico, explicando como os planos são combinados para criar significado (ibid.). Refere as diferenças entre o filme e a linguagem, como o facto de o filme ser um sistema de comunicação unidirecional e ter um número infinito de signos à escolha (ibid.).

Em termos gerais, o texto fornece uma visão geral dos conceitos semióticos e da sua aplicação à cultura, ao cinema e à televisão, discutindo paradigmas, sintagmas, linguagens, palavras, códigos, discursos e as diferenças entre cinema e linguagem (ibid.). Introduz também as perspetivas estruturalista e pós-estruturalista e faz referência ao trabalho de Christian Metz e Vladimir Propp (ibid.).

A passagem discute os pontos de vista contrastantes sobre as abordagens estruturalistas e pós-estruturalistas no cinema, na produção televisiva e nos estudos sobre os media (ibid.). Enquanto alguns cineastas seguem projetos estruturalistas, outros criticam-nos como preguiçosos, repetitivos e ideologicamente problemáticos (ibid.). Os métodos estruturalistas conduzem frequentemente à cópia, refilmagem e repetição de fórmulas de filmes e programas de televisão de sucesso. No entanto, há produtores de media e académicos que se esforçam por obter originalidade e novas formas de contar histórias (ibid.). A adesão servil a um projeto estruturalista pode prejudicar a criatividade, embora também possa resultar em variações interessantes (ibid.). As estruturas narrativas e ideológicas do cinema e da televisão são constantemente negociadas e mudam ao longo do tempo em resposta às indústrias e aos

espectadores (ibid.). Tanto o pensamento estruturalista como o pós-estruturalista visam identificar os sistemas subjacentes que moldam a cultura e os artefactos culturais, mas diferem nas suas interpretações (ibid.). Os estruturalistas encontram coerência e explicação na própria estrutura, enquanto os pós-estruturalistas exploram a incoerência e o impacto dos contextos sociais na produção e receção dos media (ibid.). Os pós-estruturalistas salientam o poder da linguagem e dos media não só para descrever, mas também para constituir o mundo (ibid.). Defendem que categorias como o género e a raça são construídas através da linguagem e das imagens (ibid.). O pensamento pós-estruturalista critica o estruturalismo por ser a-histórico, esquemático e limitador, uma vez que se limita a identificar a estrutura, enquanto a análise pós-estruturalista vai para além deste passo inicial (ibid.).

A teoria do autor como método

A teoria do *auteur* sugere que o realizador de um filme deve ser considerado o seu *autor* e a mente criativa por detrás dele (ibid.). A minha escolha de filmes reflete em parte esta forma de filmes: *Forty Square Meters of Germany* (1986) e *Do Outro Lado* (2007), bem como *News from Home* (1977) e *Measures of Distance* (1988) são filmes de autor absolutos. *Terra Estrangeira* (1995), *Lisboetas* (2004) são também filmes de autor, embora *Terra Estrangeira* (1995) não possa provavelmente ser considerado um filme de autor no sentido clássico.

Esta teoria teve origem nos anos 60 e ajudou a estabelecer o cinema como uma forma de arte legítima (ibid.). Desafiou a visão dos filmes como entretenimento produzido em massa e elevou certos cineastas a artistas visionários (ibid.). A teoria do *auteur* foi aplicada principalmente ao cinema (ibid.). O conceito de produtor como *auteur* é exemplificado por Val Lewton, que produziu uma série de filmes de terror com qualidades artísticas consistentes, apesar de ter diferentes realizadores (ibid.). O texto sugere que as primeiras noções de autoria cinematográfica e a teoria do *auteur* foram influenciadas pelo romantismo e pelo modernismo, que enfatizavam o artista como um indivíduo separado e extraordinário (ibid.).

Começa com as origens da crítica de autor na França pós-Segunda Guerra Mundial, particularmente nos escritos de Alexandre Astruc e dos críticos dos Cahiers du Cinema, como André Bazin, Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard (ibid.). Estes críticos defenderam a ideia do *auteur*, um cineasta que impregna os seus filmes com a sua visão e estilo artísticos pessoais (ibid.).

O ensaio destaca o influente artigo de François Truffaut de 1954, no qual ele distingue entre *metteurs-en-scène* (realizadores que se limitam a filmar guiões) e *auteurs* (realizadores que utilizam criativamente todos os recursos cinematográficos) (ibid.). Os críticos dos Cahiers du Cinema alargaram o conceito de *auteurismo* aos realizadores de Hollywood, desafiando a

noção de que os realizadores dos estúdios eram meros operários. Identificaram realizadores como John Ford, Alfred Hitchcock e Vincente Minnelli como verdadeiros auteurs devido aos seus elementos estilísticos e temáticos distintos.

O texto também discute os contextos culturais e históricos em que a teoria do autor surgiu, como a era do pós-guerra, a ascensão do cinema como forma de arte e a proliferação de cineclubes e cinemas especializados (ibid.). Explora a influência de figuras como Henri Langlois e o impacto da intensificação da recepção de filmes na Europa em comparação com os Estados Unidos (ibid.).

A influência da teoria do auteur estendeu-se a Inglaterra e aos Estados Unidos, com a criação da revista britânica *Movie* e o ensaio de Andrew Sarris *Notes on the Auteur Theory* (ibid.). Sarris introduziu critérios para identificar um verdadeiro auteur, enfatizando o talento, uma personalidade distinta e a expressão de significado interior em seus filmes (ibid.). Ele classificou os diretores com base nesses critérios em seu livro *The American Cinema* (ibid.).

O texto também discute a infusão da semiótica na teoria do auteur, particularmente o estruturalismo do auteur associado ao livro de Peter Wollen *Signs and Meaning in the Cinema* (ibid.). O estruturalismo-auteur encarava os realizadores como conjuntos de códigos ou estruturas presentes nos seus filmes, centrando-se menos no realizador como um génio criativo singular (ibid.). Desafiava os juízos de valor e a doutrina da intencionalidade, considerando o realizador como um "catalisador" consciente e inconsciente do trabalho criativo de outros (ibid.).

O ensaio explora ainda a forma como o estruturalismo auteur fez parte de uma tendência mais ampla que deslocou a ênfase do autor para o leitor, como se pode ver em *A Morte do Autor* de Roland Barthes e na exploração da *função autor* por Michel Foucault (ibid.). Levanta questões sobre a autoria e o controlo criativo, utilizando o exemplo de George Lucas e do franchise Star Wars (ibid.).

O declínio do cinema de autor no final dos anos 70 e nos anos 80, o envelhecimento dos antigos autores e o aparecimento dos "autores corporativos" de Hollywood também são discutidos (ibid.). O ensaio conclui mencionando o interesse decrescente pela teoria do autor entre os críticos e a paisagem em mutação da produção cinematográfica de Hollywood (ibid.).

De um modo geral, o texto apresenta uma panorâmica histórica da teoria do autor, dos seus principais contribuintes e dos seus desenvolvimentos teóricos, destacando o seu impacto na crítica cinematográfica e as suas interpretações variáveis ao longo do tempo (ibid.).

O texto discute a evolução da teoria do autor no cinema e a sua relação com questões de autoria, identidade e representação (ibid.). Começa por referir que, à medida que o estruturalismo deu lugar ao pós-estruturalismo, o interesse pela autoria diminuiu, enquanto a teoria da receção e os estudos culturais ganharam proeminência. Estas abordagens mais recentes vêem o autor ou auteur como apenas um elemento na criação de significado dentro dos contextos mais alargados da indústria, forma, estilo e público (ibid.).

O texto destaca a ascensão do multiculturalismo e o interesse renovado na subjetividade social dos cineastas com base na sua raça, género, etnia e sexualidade (ibid.). A teoria cinematográfica feminista, por exemplo, examinou o papel das mulheres cineastas e criticou o preconceito patriarcal no cinema de Hollywood (ibid.). Discute também as oportunidades crescentes para os cineastas das minorias representarem as suas próprias experiências no ecrã e desafia a representação patriarcal branca dominante na história do cinema americano (ibid.).

É salientada a importância de reconhecer a influência do passado de um realizador na sua visão cinematográfica. No entanto, reconhece-se que nem todos os realizadores de uma determinada identidade terão a mesma perspetiva sobre questões sociais (ibid.). O texto argumenta que a história do cinema e da televisão foi moldada por estereótipos e fórmulas perpetuados por realizadores brancos heterossexuais do sexo masculino, o que leva a um apelo ao reconhecimento e à celebração de produtores de cinema e televisão pertencentes a minorias (ibid.).

O texto também explora a forma como a teoria do autor foi cooptada pela indústria cinematográfica para fins de marketing, com os nomes dos realizadores a tornarem-se marcas e a significarem determinados estilos ou géneros (ibid.). Levanta a questão do pós-modernismo e da prevalência de cineastas que reciclam e reembalam modos e estilos cinematográficos anteriores, desafiando a noção de originalidade e do *Grande Artista Genial* (ibid.).

Em geral, as teses centrais exploram a evolução da compreensão da autoria no cinema, o impacto das perspetivas multiculturais, os desafios às noções tradicionais de autor e a complexa rede de fatores que moldam um filme e o seu criador (ibid.).

Os estudos culturais como método

Os estudos culturais são um campo interdisciplinar que procura compreender as culturas humanas através dos textos que produzem e consomem. Abrange uma vasta gama de tópicos

e abordagens, incluindo ideologia, representação, forma audiovisual, marxismo, estruturalismo, pós-estruturalismo, psicanálise, feminismo, raça, teoria pós-colonial, entre outros (ibid.). Os estudos culturais examinam a cultura no seu sentido mais lato e exploram vários aspetos, como a biologia humana, a emoção, o espaço, a nação, a globalização, a urbanização, a história, os meios digitais, a diferença social e o cinema e a televisão (ibid.).

O aparecimento dos estudos culturais em meados da década de 1960 revolucionou disciplinas como a antropologia, a sociologia, a história e os estudos literários (ibid.). Facilitou o desenvolvimento dos estudos televisivos ao sublinhar a importância de estudar todos os aspetos da cultura, incluindo a cultura popular (ibid.). Os estudos culturais desafiaram a noção de que apenas a "alta arte" era digna de um estudo sério e legitimaram o exame académico da televisão, banda desenhada, graffiti, filmes de exploração, filmes de terror, reality TV e pornografia (ibid.).

Os estudos culturais diferem da teoria do ecrã/aparelho por se centrarem em seres humanos reais e nas suas práticas de visionamento diversas e ativas. Vê os indivíduos como sujeitos complexos moldados por forças sociais, instituições e ideologias (ibid.). Os estudos culturais dão ênfase às particularidades da história e da receção, reconhecendo que diferentes pessoas dão sentido aos artefactos mediáticos com base nas suas posições sócio-históricas (ibid.). Considera a cultura popular como um local de luta e contestação entre grupos ou classes culturais concorrentes, destacando o papel da ideologia e o controlo do significado (ibid.).

O texto enfatiza que a linguagem, a retórica e as imagens desempenham papéis cruciais no enquadramento de identidades e questões sociais, com impacto nas políticas sociais, leis, eleições e conflitos (ibid.). Destaca a importância da análise formal crítica para revelar as mensagens sociais e políticas transmitidas pelos textos cinematográficos e televisivos (ibid.). Os estudos culturais são um campo interdisciplinar que explora os artefactos culturais em relação aos seus contextos históricos e socioculturais, com o objetivo de proporcionar uma compreensão abrangente dos textos e das culturas que os produzem e consomem (ibid.).

O texto apresenta uma breve história do surgimento dos estudos culturais na Grã-Bretanha após a Segunda Guerra Mundial (ibid.). Destaca a influência de fatores socioeconómicos e a natureza mutável das divisões de classe na sociedade britânica (ibid.).

A Universidade de Birmingham, com o seu enfoque na abordagem de questões de classe e cultura, desempenhou um papel significativo na formação de académicos que contribuíram para o campo dos estudos culturais (ibid.).

Vários académicos influentes, incluindo Richard Hoggart, E. P. Thompson e Raymond Williams, alargaram a definição de cultura de modo a incluir a vida quotidiana e enfatizaram o estudo da cultura como um local de luta de classes (ibid.). Aplicaram técnicas de análise textual para analisar artefactos culturais e atividades quotidianas (ibid.). O trabalho destes académicos alargou o âmbito da história ao explorar histórias marginalizadas e esquecidas (ibid.).

Stuart Hall, uma figura-chave dos estudos culturais, formulou o modelo de comunicação "Codificação/Decodificação", que se tornou central na crítica de cinema e televisão (ibid.). O modelo de Hall sublinhava que os textos dos meios de comunicação são produzidos no âmbito de estruturas ideológicas, económicas e técnicas específicas e que o público interpreta esses textos com base nas suas próprias posições culturais e entendimentos (ibid.). Hall propôs três posições de leitura: dominante, negociada e de oposição, que refletem a forma como as audiências descodificam as mensagens dos media (ibid.).

A teoria da comunicação proposta por Stuart Hall consiste em quatro fases: produção, circulação, utilização (ou distribuição/consumo) e reprodução (Hall, 1993). Cada fase é relativamente independente, mas influencia as outras (ibid.). O conceito de autonomia relativa sublinha que as mensagens não estão abertas a interpretações ou utilizações ilimitadas, porque cada fase do processo de comunicação impõe as suas próprias limitações (ibid.). Hall defende que as mensagens na existência social têm uma estrutura complexa de dominância, moldada pelas relações de poder institucionais em cada fase (ibid.). As mensagens devem ser reconhecíveis e apropriadas para serem recebidas numa determinada fase, embora haja espaço para algumas interpretações ou utilizações alternativas (ibid.). Isto significa que as relações de poder no ponto de produção correspondem vagamente às do ponto de consumo, criando um padrão de dominação que é reproduzido no circuito de comunicação (ibid.).

A análise de Hall combina um paradigma semiótico com um quadro social, permitindo um trabalho posterior de análise textual e etnografia (ibid.). O modelo linear tradicional de comunicação, centrado no emissor/mensagem/recetor, tem sido criticado pela sua falta de complexidade e de compreensão estruturada do processo de comunicação (ibid.). Em vez disso, Hall sugere que se veja a comunicação como uma estrutura complexa com momentos interligados: produção, circulação, distribuição, consumo e reprodução (ibid.). Cada momento mantém a sua distinção e características específicas (ibid.).

As práticas envolvidas na comunicação visam transmitir significados e mensagens através de veículos de signos organizados por códigos dentro da cadeia sintagmática de um discurso (ibid.). A etapa de produção envolve os instrumentos materiais e as relações sociais dentro dos aparatos midiáticos, enquanto a etapa de circulação envolve a forma discursiva e a

distribuição para diferentes públicos (ibid.). O discurso deve ser traduzido em práticas sociais para que o consumo ocorra e tenha efeito (ibid.). O valor desta abordagem reside no reconhecimento da interdependência dos momentos do circuito de comunicação, onde cada momento pode potencialmente perturbar a continuidade do fluxo de produção e reprodução (ibid.).

Os momentos de codificação e decodificação, embora relativamente autónomos, são momentos determinantes que moldam o processo de comunicação. Os acontecimentos históricos, por exemplo, devem passar pelas regras discursivas da linguagem para se tornarem um acontecimento comunicativo (ibid.). O processo de comunicação televisiva envolve estruturas institucionais, práticas de produção e redes, que constroem a mensagem (ibid.). A circulação e a receção estão integradas no processo de produção através de circuitos de retorno. O consumo ou a receção da mensagem televisiva constitui outro momento dentro do processo de produção mais vasto, embora este último seja predominante como ponto de partida para a realização da mensagem (ibid.).

O signo televisual é uma combinação complexa de discursos visuais e auditivos, constituindo um signo icónico que possui algumas propriedades da coisa representada (ibid.). Os signos visuais traduzem um mundo tridimensional em planos bidimensionais e são codificados, mesmo que pareçam naturais devido à sua distribuição generalizada e habituação (ibid.). Os códigos visuais produzem reconhecimentos aparentemente naturais, mas são o resultado de operações codificadas e inconscientes (ibid.). A distinção entre denotação e conotação é encarada de forma diferente neste artigo (ibid.). Enquanto a denotação é muitas vezes equiparada ao significado literal de um signo, este artigo considera tanto os aspetos denotativos como conotativos presentes no discurso atual, desempenhando a conotação um papel mais transformador e estando aberta à intervenção ideológica e às lutas pelo significado (ibid.).

O cinema diaspórico opera frequentemente a nível conotativo, utilizando sinais visuais, símbolos e referências culturais para transmitir significados e associações mais profundos. Estas conotações são moldadas pelo contexto cultural dos realizadores, pelas experiências da comunidade diaspórica e pela interpretação do público. Ao utilizar elementos visuais específicos, como vestuário, paisagens ou objetos, os realizadores diaspóricos podem conotar a identidade cultural, a deslocação, a memória ou a negociação de múltiplos espaços culturais.

Envolve-se com códigos culturais que ligam a narrativa e o visual do filme a contextos socioculturais mais alargados. Estes códigos podem incluir a língua, as tradições, os costumes e os acontecimentos históricos associados a uma determinada comunidade diaspórica. Através

da utilização destes códigos, os realizadores comunicam experiências, desafios e aspirações partilhados, permitindo que o público reconheça e se ligue ao seu próprio contexto cultural ou se envolva em perspetivas desconhecidas. O filme pode ser decodificado de várias formas, dependendo da posição e do contexto cultural do público. Alguns espectadores podem decodificar o filme dentro do código dominante ou hegemónico, aceitando a mensagem e as representações pretendidas. Outros podem envolver-se em leituras negociadas, aceitando certos aspetos enquanto desafiam ou adaptam outros às suas experiências culturais ou pessoais específicas. Além disso, pode haver espectadores que utilizam um código de oposição, interpretando o filme de uma forma que desafia a ideologia dominante ou as estruturas de poder.

Os realizadores diaspóricos podem deparar-se com desafios na comunicação das mensagens que pretendem transmitir a públicos diversos. Estes desafios podem surgir devido a diferenças nas origens culturais, barreiras linguísticas ou variações nos quadros interpretativos dos espectadores. Os realizadores podem esforçar-se por ser transparentes na sua comunicação, procurando colmatar lacunas e promover a compreensão. No entanto, podem ocorrer mal-entendidos quando os espectadores trazem as suas próprias perspetivas culturais, sociais e políticas para a interpretação, levando a leituras alternativas ou divergentes do filme.

O texto também discute os conceitos de hegemonia gramsciana e de negociação cultural (Benshoff, 2015). A teoria da hegemonia cultural de Gramsci sugere que a regra e a dominação na sociedade são alcançadas através do consentimento e da negociação, em vez da força (ibid.). Os teóricos da cultura utilizam o modelo de Gramsci para compreender como a cultura evolui e muda através de negociações contínuas (ibid.). Raymond Williams identificou três forças culturais coexistentes (dominante, residual e emergente) para explicar a mudança cultural (ibid.).

De um modo geral, os estudos culturais surgiram como um campo multidisciplinar que expandiu o estudo da cultura para além das noções tradicionais de alta cultura, centrando-se na vida quotidiana, nas lutas de classes e na relação dinâmica entre produtores e públicos na interpretação de textos culturais (ibid.).

Este texto discute conceitos relacionados com o campo dos estudos culturais, centrando-se na produção e receção de textos mediáticos (ibid.). Introduce o modelo de *Codificação/Decodificação* de Stuart Hall, que examina a forma como os textos são estruturados e ordenados para criar significados (ibid.). O texto explora conceitos como polissemia (múltiplos significados), sintagma (estrutura textual ao longo do tempo), paradigma (significado através da comparação), denotação (significado de primeira ordem) e

conotação (significados adicionais) (ibid.). Discute também os conceitos de *langue* (produção de texto) e *parole* (enunciado dentro de uma dada língua) e a forma como diferentes falantes podem infletir textos com diferentes significados (multi-acentualidade) (ibid.).

O texto explora ainda os conceitos de monoglossia (significado fechado e unificado) e heteroglossia (significado aberto e diversificado) de Mikhail Bakhtin e a forma como se aplicam aos textos (ibid.). Dá exemplos de textos monoglóssicos e heteroglóssicos no cinema e na televisão (ibid.). É salientada a importância da análise textual na compreensão dos diferentes modos de recepção, enfatizando como diferentes géneros e formatos convidam a diferentes tipos de envolvimento por parte do público (ibid.).

O conceito de discurso, influenciado por Michel Foucault, é discutido como um meio de construir socialmente significados e identidades através da linguagem e de outros sistemas de signos (ibid.). O texto também aborda as dinâmicas de poder e as lutas pelo significado que se encontram nos discursos (ibid.).

Em seguida, o texto introduz os estudos de recepção, um subconjunto dos estudos culturais que examina a forma como os textos são posicionados pela indústria dos media e como o público os interpreta e lhes atribui significado (ibid.). Os estudos de recepção centram-se nas experiências subjetivas individuais e na diversidade de leituras que podem surgir de um mesmo texto (ibid.). O texto apresenta exemplos dos primeiros estudos de recepção que analisaram as reações do público a programas de televisão, salientando a importância de compreender os contextos culturais e a intertextualidade (ibid.).

Por último, o texto discute os estudos históricos de recepção e os desafios que apresentam para compreender a forma como os textos foram recebidos no passado (ibid.). Salienta a necessidade de uma abordagem de "descrição espessa" que considere o texto, os seus contextos sócio-históricos e as questões culturais que levanta (ibid.). A disponibilidade de fóruns em linha e de plataformas de redes sociais tornou os estudos de recepção contemporâneos mais acessíveis, ao passo que os estudos de recepção históricos exigem uma análise cuidadosa dos materiais de arquivo e dos contextos culturais (ibid.).

Globalmente, estas teses demonstram a importância de compreender as estruturas textuais, as lutas pelo significado, as diversas interpretações e os contextos sociais e históricos em que os textos são produzidos e recebidos nos estudos culturais (ibid.).

CAPÍTULO II

Estrutura conceitual

II. 2. Descrições de termos e conceitos

II. 2.1 Diáspora

Contexto histórico

Diáspora [grego διασπορά] é um termo do grego antigo e significa dispersão (OED, 1989). Originalmente, era utilizado para descrever a dispersão de pólen e esporos e o novo crescimento de plantas e árvores num outro lugar. Além disso, o termo é utilizado para a diáspora grega que se formou após a queda do Império Bizantino no século XV (Iosifides & King, 2008; Cohen, 2008). O termo aparece pela primeira vez num contexto teológico na Septuaginta, a tradução mais antiga da Bíblia Aramaico-Hebraica da diáspora judaica da época (Cohen, 2008).

O termo diáspora faz parte de uma tradição judaica e foi sujeito a constantes mudanças: Assim, inicialmente referia-se à dispersão dos judeus no exílio como um possível castigo de Deus (Neusner, J., & Avery-Peck, A. J., 2003). Inicialmente, não denotou assim um acontecimento histórico como a expulsão da elite judaica de Judá para o exílio babilónico pelo rei assírio Nabucodonosor II, mas uma acção divina em caso de desobediência (Sigona et al., 2015)

A formação da diáspora judaica começou com a destruição do Segundo Templo em Jerusalém em 70 AD e a subsequente expulsão dos judeus da Judeia pelos romanos (Neusner, J., & Avery-Peck, A. J., 2003). Uma grande parte dos judeus fugiu inicialmente para Alexandria, Roma, Antioquia [Antakya moderna], Mesopotâmia [Iraque moderno, bem como partes da Síria, Irão e sudeste da Turquia], bem como outras cidades da Ásia Ocidental, perdendo a sua monarquia local (Ibid., p.58).

As experiências multi-camadas de exílio e diáspora, bem como a saudade de Sião e Jerusalém, são aspetos elementares da identidade e consciência judaica. São, por exemplo, o tema do Salmo 137 no Tanakh, cujos versos são recitados em várias ocasiões (Scherman, 2003). *No próximo ano em Jerusalém* é uma frase que os judeus cantam no feriado mais importante, Yom Kippur (Hoppe, 2000). A experiência arquetípica judaica está assim ligada à ideia de regressar à chamada pátria.

Com a colonização da Palestina e o aliyah [hebraico עלייה, "regresso"] dos judeus a essa região, algumas comunidades judaicas na diáspora dissolveram-se parcialmente. A criação do Estado

de Israel correspondeu à Nakba [árabe النكبة, "catástrofe" ou "desastre"] para os palestinianos, que levou ao êxodo de "mais de 80%" da sua população indígena (Masalha, 1992, p. 175). Com o estabelecimento do novo Estado, muitos palestinianos tornaram-se apátridas e deslocados nos países vizinhos, ou deslocados internamente dentro do novo território. A experiência coletiva da Nakba converteu-se numa parte intrínseca da identidade palestiniana, e o desejo de muitos palestinianos de regressar às suas terras foi obstruído pela legislação israelita (ibid.).

Embora o termo diáspora seja fundamentado pela experiência judaica, não deve ser entendido como um modelo singular (Safran, 1991; Clifford, 1994; Cohen 1997; Naficy, 2001; Quayson, & Daswani, 2013; Mahmod, 2016). Dada a longa tradição do termo e o seu entrelaçamento histórico com a experiência judaica, tem sido também utilizado desde os anos 60 e 70 pelo historiador britânico e africanista George Shepperson, entre outros, no contexto das comunidades da diáspora criadas pela escravização e expulsão de pessoas do continente africano por europeus, bem como da diáspora formada no contexto das deportações e extermínio de arménios pelos Jovens Turcos [tr. Jön Türkler] e Curdos durante a Primeira Guerra Mundial (Cohen, 2008; Quayson, & Daswani, 2013). No entanto, o facto de as populações de língua aramaica e os gregos pônticos, que também foram afetados pelas deportações e exterminações dos Jovens Turcos e Curdos, não terem sido inicialmente mencionados na investigação da diáspora revela a seletividade e politização do termo e a sua utilização.

Conceitos contemporâneos

No seu texto *Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return*, o cientista político William Safran considera a diáspora como um fenómeno transnacional e cunhou aspetos como a memória coletiva; a ideia de uma pátria; uma ligação a ela e à sua idealização, bem como uma consciência de etnicidade e diáspora (Safran, 1991). Ele identifica três mitos: o mito das origens comuns; o mito da pátria; e o mito do regresso à pátria (ibid.). Segundo Safran, os membros das comunidades da diáspora podem ser vindos de áreas geográficas diferentes e podem ter deixado a sua pátria em alturas diferentes. Além disso, frequentemente vêem-se a si próprios como parte de sociedades de acolhimento e não têm necessariamente o desejo de regressar (ibid.).

O cientista social sul-africano e investigador da diáspora Robin Cohen utiliza o termo "diáspora vítima" para as experiências de judeus, irlandeses, palestinianos, africanos e arménios no seu livro *Global Diasporas* (Cohen, 2008, p. 4). Embora em alguns casos as razões económicas da

emigração tenham desempenhado um papel, a experiência da vítima permanece como o elemento fundamental (ibid.). O termo foi, portanto, associado a experiências catastróficas que desencadearam o surgimento da diáspora, tendo, portanto, uma conotação negativa (ibid.).

Cohen também utiliza os termos "diásporas labor e imperial" e "diásporas comerciais e empresariais" (Cohen, 2008, pp. 61, 83). "Diásporas trabalhistas e imperiais" descreve a emigração de pessoas dos seus países de origem devido a oportunidades laborais ou aspirações imperialistas dos seus países de origem, como no decurso da colonização. Menciona os trabalhadores forçados indianos em plantações tropicais ou a diáspora italiana nos EUA (Cohen, 2008).

Segundo Cohen, "diásporas comerciais e empresariais" descrevem a emergência de comunidades que migram para outro país devido a oportunidades comerciais. Os migrantes estão envolvidos em atividades económicas que, segundo Cohen, são moldadas pela sua cultura de origem e descrevem como contribuíram para a criação de redes comerciais transnacionais (Ibid., p. 83). Examina também o papel da diáspora laboral na formação dos Estados-nação (ibid.).

A autora Jowan Mahmod criticou as categorias e o discurso binário sem fim, bem como a visão comparativa das populações étnicas individuais - em vez disso, ela argumenta, o que importa é a causa, bem como o tempo e as circunstâncias da migração (Mahmod, 2016 apud Brah, 1996, pp. 7f.). Ela vê uma constante metamorfose fluida das sociedades antigas e modernas da diáspora (ibid.).

O sociólogo ugandês-britânico e investigador da diáspora Avtar Brah compreende o conceito de diáspora como "genealogias interligadas" no sentido focauldiano, tendo em conta tanto as histórias específicas como as suas relações sociais (Brah, 1996, p. 176). Ela vê o conceito de diáspora não como um regresso à pátria, mas como um desejo de uma pátria (ibid.). No seu livro *Cartografias da Diáspora*, Brah caracteriza ainda o conceito de espaço da diáspora, que ela vê como um local de negociação que está em constante processo de estruturação e reestruturação e que inclui imigrantes e os seus descendentes, bem como aqueles que são considerados como nativos (ibid.). Ao contrário do conceito de diáspora, o conceito de espaço da diáspora inclui também a sociedade de acolhimento e reconhece a sua interligação (ibid.).

Stuart Hall enfatiza que a diáspora é uma experiência de desenraizamento e perda, mas também uma experiência de hibridismo e intercâmbio cultural (Hall, 1994). O conceito de hibridismo de Bhabha segue-se a este, que não descreve a mistura de dois ou mais elementos, mas refere-se ao espaço de produtividade cultural que emerge entre culturas, como a

emergência de novas formas transculturais, por exemplo, linguísticas, culturais e políticas, dentro de zonas de contacto que têm uma origem colonial - em linguística, as línguas pidgin e crioula são um exemplo (Bhabha, 1994). De acordo com Bhabha, é o espaço intermédio que carrega o significado de cultura (ibid.). O hibridismo cultural reside nos processos perpétuos das interações culturais. São assim processos constantes de transformação, que na sua continuidade conduzem a uma multiplicação de culturas no sentido de Barthes, que estão interligadas e não podem ser separadas (ibid.).

De acordo com a perspectiva de Hall, a diáspora não é um estado estático, mas um processo de negociação e redefinição de identidades no contexto da migração e intercâmbio cultural (Hall, 1994). A diáspora não se limita a uma dimensão espacial, mas tem também uma dimensão temporal e cultural (ibid.).

A diáspora pode referir-se a experiências e identidades passadas, presentes e futuras. Hall também sublinha a importância da diáspora como fonte de criatividade e resistência cultural ao preconceito e à discriminação (ibid.). Ele vê a diáspora como uma forma de produção cultural que permite às pessoas expressarem as suas experiências e identidades, mantendo simultaneamente uma ligação à sua cultura de origem (ibid.). No seu uso contemporâneo, o termo desafia a noção e ideologia de uma única cultura e é entendido como referindo-se a uma comunidade migrante fora do país de origem.

As comunidades diásporas são compostas por pessoas com atitudes e orientações muito diferentes e contrastantes - não são de forma alguma entidades homogêneas: têm as suas próprias relações de poder e estruturas, o que também pode levar à exclusão de indivíduos ou certos grupos de pessoas (Safran, 1991; Cohen 2008; Naficy, 2013; Quayson, & Daswani, 2013). O exílio e a diáspora são frequentemente utilizados como sinónimos e têm também intersecções comuns. No entanto, o exílio é frequentemente uma experiência individualista e não necessariamente coletiva e temporária, enquanto a diáspora condiciona um coletivo e é frequentemente a longo prazo (Brah, 1996; Naficy, 2001, p. 14).

Diáspora Cinema

A diáspora não implica apenas uma relação com a pátria, mas também uma relação com outras pessoas da pátria (Naficy, 2001). Os filmes da diáspora abordam frequentemente estas relações assim como as experiências e conflitos na nova sociedade (ibid.). Os filmes diáspóricos não pertencem necessariamente ao contra-cinema, mas no entanto desafiam as convenções e os códigos mais comuns.

O conceito de filmes acentuados da Naficy refere-se a filmes de cineastas – frequentemente do Hemisfério Sul e/ou de estados anteriormente colonizados – que vivem fora dos seus locais de origem mas utilizam os seus filmes para manter uma ligação com as suas origens culturais (Naficy, 2001). Para ele, a experiência diáspora dos cineastas é uma condição para um filme acentuado. Estes cineastas incorporam frequentemente elementos da sua própria língua e cultura nos seus filmes, criando um sotaque que reflete as suas experiências de diáspora (ibid.). Os filmes podem ser transnacionais e ter ligações a várias tradições culturais, formando assim uma forma híbrida.

Característicos do filme diásporo são o sotaque, o distanciamento da sociedade majoritária e das suas ideias hegemónicas, e os "locais desterritorializados" dos cineastas (Naficy, 2001, p. 23). A deterioração ou mesmo perda da língua materna é uma possível consequência do exílio e da diáspora (Naficy, 2001). Os filmes da diáspora são frequentemente produzidos na língua materna ou bilingue ou multilingue; desafiam a cultura visual hegemónica – as legendas colocam o aspeto visual em segundo plano e as questões de tradução em primeiro plano (ibid.). Os filmes da diáspora abordam a deslocalização do corpo – são sempre individualistas e no entanto fazem parte do coletivo (ibid.). Segundo Naficy, os representantes incluem a Atom Egoyan, Chantal Akerman, Mona Hatoum, Jonas Mekas, Tevfik Başer, (Naficy, 2001).

Atom Egoyan é um cineasta canadiano de ascendência arménia cujo trabalho explora frequentemente temas de identidade, memória e trauma. O seu filme mais pessoal *Ararat* (2002) é um relato ficcionado do genocídio arménio, entrelaçando vários fios narrativos para explorar as formas como as histórias pessoais e nacionais se cruzam.

No seu filme *News from Home* (1976), a cineasta belga Chantal Akerman explora a sua experiência como imigrante judia a viver em Nova Iorque, justapondo imagens da cidade com cartas da sua mãe na Bélgica em voz-off. E explorou assim temas como a identidade e a deslocação.

Mona Hatoum é uma artista palestina conhecida pelas suas instalações e esculturas que exploram temas como a deslocação, o poder e a identidade. Na sua peça *Measures of Distance* (1988), Hatoum utiliza imagens íntimas da sua mãe no Líbano para explorar as relações complexas entre identidade, diáspora e corpo feminino.

Em *Lost, Lost, Lost* (1976), o cineasta e artista lituano-americano Jonas Mekas documenta a sua própria experiência como imigrante lituano em Nova Iorque, captando a vibrante cena cultural da cidade e as lutas dos que vivem à margem da sociedade.

Tevfik Başer é um argumentista e realizador turco-alemão que tem abordado na sua obra temas como a identidade, a diferença cultural e a experiência dos imigrantes. 40

Quadratmeter Deutschland (1986) mostra o conflito de solidão e isolamento e as consequências psicológicas. Retrata uma luta interna da mulher turca Turna, que muda-se de uma aldeia anatoliana para Hamburgo para viver com o seu novo marido Dursun. Ele tranca-a no apartamento, ela observa a vida pela sua janela e desenvolve um conflito de identidade e a sua localização entre a cultura turca e a Alemanha como seu país novo.

De um modo geral, estes artistas utilizaram o seu trabalho para explorar as experiências complexas de deslocação, identidade e diferença cultural que estão no centro da experiência diaspórica. Através das suas abordagens inovadoras ao cinema, à instalação e ao teatro, ajudaram a expandir a nossa compreensão do que significa viver num mundo cada vez mais definido pelo movimento, pela migração e pela interligação global.

II. 2.2 Saudade

Definição

Saudade é muitas vezes traduzida como um sentimento melancólico de perda, uma ausência ou aspiração, com o anseio de levar consigo um desejo. Saudade, portanto, não pode ser traduzida com apenas algumas palavras. O Dicionário Priberam da Língua Portuguesa define Saudade da seguinte forma:

sau-da-de |au| ou |a-u| (latim solitas, -atis, solidão)

nome feminino

1. Lembrança grata de pessoa ausente, de um momento passado, ou de alguma coisa de que alguém se vê privado.
2. Pesar, mágoa que essa privação causa.
3. [Botânica] Planta (*Scabiosa atropurpurea*) da família das dipsacáceas. (Mais usado no plural.) = ESCABIOSA, SUSPIRO
4. [Botânica] Nome de várias espécies de plantas com flores de cores variadas. (Mais usado no plural.)
5. [Botânica] Flor de uma dessas plantas. (Mais usado no plural.)

O Dicionário Dicio de Português Brasileiro define Saudade como:

substantivo feminino

Sentimento de nostalgia causado pela ausência de algo, de alguém, de um lugar ou pela vontade de reviver experiências, situações ou momentos já passados.

[Música] Tipo de canção executada por marinheiros.

[Botânica] Aspecto comum de muitas plantas, geralmente, pertencentes à família das compostas; suspiro, suspiros.

[Botânica] Tipo de erva ornamental que pode chegar aos 60 centímetros; flor-de-viúva, viúvas.

[Regionalismo: Rio de Janeiro] Tipo de ave cujo macho é negro, enquanto a fêmea é verde e tem o abdômen amarelado; tijuca, assobiador.

substantivo feminino plural

Saudades.

Expressão utilizada para designar que se sente a falta de alguém: diga que mandei saudades.

Etimologia (origem da palavra saudade). A palavra saudade deriva do latim "solitas,atis", que pode significar solidão, desamparo, recolhimento.

De acordo com António Borges de Castro, o termo saudade não vêm do latim solitas, mas do árabe *saudah* [سوداء] escuridão, semelhante à palavra grega melancolia [μελαγχολία], bílis preta (De Castro, 1980, p. 22). Ele explica que o nome da música popular fado-tema Sevdah ou Sevdalinka no território da antiga Jugoslávia também tem a sua origem em árabe (De Castro, 1980, p. 27).

A ligação entre a palavra portuguesa saudade e a palavra árabe *saudah* tem sido sugerida por alguns académicos, mas há pouco consenso sobre o assunto. Embora existam algumas semelhanças entre as duas palavras, há também diferenças significativas nos seus significados e usos. De acordo com alguns académicos, *saudah* em árabe refere-se a um sentimento de dor ou tristeza, semelhante à forma como saudade é utilizada em português (Fakhry, 2010). No entanto, outros argumentam que as duas palavras não estão diretamente relacionadas, e que quaisquer semelhanças são o resultado do acaso ou da coincidência, em vez de uma ligação linguística direta (Santos, 2017).

Um argumento contra a ligação entre as duas palavras é o facto de serem provenientes de famílias linguísticas diferentes. O português é uma língua românica, enquanto o árabe é uma língua semítica, e as duas famílias não estão fortemente relacionadas (Azevedo, 2005). Além

disso, os contextos históricos e culturais em que as duas palavras se desenvolveram também são bastante diferentes, reduzindo ainda mais a probabilidade de uma ligação direta entre elas.

Apesar destes pontos de vista, alguns investigadores continuam a explorar as potenciais ligações entre saudade e *saudah*, sugerindo que podem ter surgido do contacto entre as culturas portuguesa e árabe no passado (Silva, 2018). No entanto, as provas de tal ligação permanecem inconclusivas, e o tema continua a ser objeto de debate entre linguistas e historiadores culturais.

Saudade na literatura portuguesa

O que os dois dicionários não incluem é a expressão informal: 'matar a saudade' que significa satisfazer o desejo de ver alguém novamente ou de recordar um momento. Assim, é possível matar saudade, também estar cheio de saudade ou morrer delas [morrer de saudades]. Saudade descreve, entre outros elementos, um estado nostálgico ou melancólico de saudade para algo/alguém que está ausente. Fica entre as "esperanças do futuro e as memórias do passado" (Feldman-Bianco, 1995, p.5). Saudade localiza a alma dividida num espaço infinito e indefinido (Feldman-Bianco, 1995). Contém a sensação de que o sujeito/objeto do desejo é inalcançável.

Podem ser memórias de sentimentos, experiências, lugares ou eventos. Estas podem ser positivas, fazendo da Saudade não necessariamente um estado negativo, mas sim um estado de emoções mistas: Para o poeta Luís de Camões (1524-1580), que é considerado um dos primeiros autores a utilizar o termo, Saudade é agri-doce e ambivalente:

"Agora a saudade do passado,
Tormento puro, doce e magoado,
Que conversor fazia estes furores
Em magoadas lagrimas d'amores?" (De Camões, 1843, p. 359).

Nas suas obras, retrata a saudade como uma emoção complexa que inclui alegria e tristeza, prazer e dor. Esta ambivalência reflete-se na sua utilização da linguagem e das imagens, que transmitem os sentimentos contraditórios associados à emoção. Por exemplo, no seu famoso soneto "Alma Minha Gentil", Camões escreve:

"Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida descontente,

Repousa lá no Céu eternamente,
E viva eu cá na terra sempre triste".

Aqui, expressa os seus próprios sentimentos de saudade por uma amada que faleceu, usando uma linguagem que evoca tanto alegria como tristeza. Os versos "Repousa lá no Céu eternamente" sugerem uma sensação de paz e felicidade, enquanto o último verso "E viva eu cá na terra sempre triste" transmite a dor e a saudade associadas à emoção. No seu poema épico "Os Lusíadas", Camões descreve a saudade como um aspeto central da experiência portuguesa, ligando-a ao passado marítimo do país e à sua busca de novos horizontes. Camões retrata-a como um sentimento agri-doce, simultaneamente doloroso e agradável, e sugere que é uma parte necessária da experiência humana. O entendimento de Camões sobre a saudade tem sido objeto de muitas interpretações e análises ao longo dos séculos, com os estudiosos a oferecerem uma série de perspetivas sobre o seu significado e importância. Alguns vêem-na como uma emoção distintamente portuguesa, enquanto outros defendem que tem implicações culturais e psicológicas mais vastas.

Saudade está também relacionada com a queda da era colonial, que permanece na memória coletiva como a "era dourada": a queda é a ascensão de saudade. Pertence portanto à Portugalidade e ao mundo lusófono. Saudade também pode ser entendida como a "incessante luxúria portuguesa"; que terminou com a colonização de territórios multicontinentais (Feldman-Bianco, 1995, p. 5). A Saudade da "Era dos Descobrimentos" e da "era dourada", é mais uma Saudade das invenções e progressividade desse período e não a Saudade da escravidão de seis milhões de pessoas de que também resultou. O período colonial é também o início da emergência da diáspora portuguesa. A Saudade não está tanto ligada à era colonial, mas ao que está associado à colonização. Especialmente a sua relação diversificada torna o conceito tão excitante, porque é caracterizado como tipicamente lusófono, e no entanto a experiência é fundamentalmente diferente. É a constante sensação de ausência e uma tristeza por algo que está em falta.

Uma vez que a língua portuguesa tem as suas raízes em galego, Saudade é também um conceito bem conhecido em galego. No entanto, utilizam a palavra *morriña*, por exemplo, quando os emigrantes falam da sua pátria, a Galiza (Bulat Silva, 2020). Atualmente, o termo é utilizado em toda a Espanha (Bulat Silva, 2020). Na sua complexidade, é um conceito central na literatura lusófona e cultura – cuja relação varia de acordo com a pronúncia, o sotaque e localização.

Saudade no Estado Novo

No período da queda do Estado Novo Eduardo Lourenço faz uma viagem interior na sociedade portuguesa e reflete sobre os mitos sociais. Em vários ensaios do livro *O Labirinto da Saudade* (1972), ele reflete sobre a questão do que significa ser português. Lourenço argumenta que a saudade é um aspeto definidor da cultura portuguesa, um produto da história de exploração e da colonização do país e da subsequente diáspora dos portugueses pelo mundo. Sugere que a saudade está estreitamente ligada a sentimentos de deslocação e à saudade de casa, e que tem desempenhado um papel significativo na formação da identidade portuguesa.

No livro, Lourenço discute a saudade como uma emoção complexa que está fortemente ligada à história da exploração, do colonialismo e da diáspora em Portugal. Sugere que a saudade é uma forma de desejo ou nostalgia que está enraizada significativamente na psique portuguesa e que reflete as experiências históricas e culturais do país.

Lourenço também discute o impacto da literatura e da arte na formação do conceito de saudade, referindo que este tem sido um tema recorrente na literatura e na música portuguesas durante séculos. Defende que a saudade não é simplesmente um sentimento melancólico, mas uma forma de expressar uma profunda ligação emocional ao passado, aos entes queridos que já não estão presentes e à ideia de casa.

Ao longo do livro, Lourenço oferece uma análise detalhada e diferenciada da saudade, recorrendo a um vasto leque de exemplos culturais e históricos para ilustrar os seus pontos de vista. O seu trabalho é um recurso valioso para quem procura compreender as emoções complexas e as forças culturais que moldaram a cultura portuguesa ao longo do tempo.

Ele fala do Portugal que estava a passar por um tremendo período de transformação, no qual o "a mitologia colonialista pereceu" e foi formulada uma nova mitologia nacionalista e, que Portugal se viu "reduzido à estreita faixa atlântica" (Lourenço, 1992, p. 34). O autor compreende a perda de poder de Portugal e a sua queda como potência colonial como estado de saudade (Lourenço, 1992).

O Portugal no final do século XIX e início do século XX era um "mendigo político da Europa" que na década de 1970 foi caracterizado pela "inferioridade marítima" (Lourenço, 1992, p. 78). Ele vê a compreensão de Saudade na obra do poeta e autor Teixeira de Pascoas como uma dissolução da "pequenez objetiva [...] ao localizar literalmente Portugal fora do mundo e ao fazer deste estar fora do mundo a própria essência da realidade. Uma inversão maravilhosa do não-ser imaginário (o sentimento da nossa desvalorização que a contemplação melancólica da nossa existência histórica deu a três gerações) num ser superior, uma saudade mítica e mística – corpo sombra da existência lusíada" (Lourenço, 1992, p. 78).

Saudosismo

Teixeira de Pascoaes (1877-1952) foi a figura mais significativa do movimento de saudosismo literário e filosófico que fazia parte da Renascença Portuguesa (Prado, 1978, p. 27). A revista *A Águia* que existiu entre 1910 e 1932 foi importante para a publicação das suas ideias (ibid.). Neste movimento, o estado de saudade é destacado como a característica mais importante da Portugalidade (ibid.). Na revista, Saudade é conceptualizada como uma característica da "alma" nacionalista (ibid.). Os seus textos são também caracterizados pelo "sensualismo Bíblico, Cristão e panteísta" (ibid.). Para além de Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão, António Sérgio e António Carneiro foram também importantes para o movimento (ibid.). Devido à sua evolução para um carácter nacionalista e xenófobo, alguns autores como António Sérgio distanciaram-se do movimento (Prado, 1978).

Fernando Pessoa (1888-1935), poeta e filósofo, foi uma influência formativa para o movimento e embora os textos do autor tenham sido publicados na revista do movimento, mais tarde distanciou-se devido ao seu carácter atrasado (Prado, 1978). É uma das figuras literárias mais importantes da história portuguesa, tinha um fascínio profundo e permanente pelo conceito de saudade (ibid.). Pessoa via a saudade como uma emoção complexa e multifacetada, que incluía sentimentos de nostalgia, saudade e uma sensação de perda (Klobucka, 2013). Na sua literatura, Pessoa explora os muitos aspetos diferentes da saudade, desde as suas origens melancólicas na história portuguesa até às suas expressões contemporâneas no Portugal atual e não só (ibid.).

Ele é descendente dos Novos Cristãos, que eram judeus cristianizados durante o período da Reconquista (Prado, 1978, p. 818). Nasceu em Lisboa e passou muito tempo na África do Sul: após a morte do seu pai, a sua mãe apaixonou-se por alguém da África do Sul e seguiu-a (Prado, 1978). Publicou muitos dos seus textos e poesia sob heterónimos; não pseudónimos, mas criou autores e personagens fictícios que diferiam dele em estilo e opinião (Zenith, 2021). Houve mais de 18 personagens de autor diferentes sob as quais publicou (Zenith, 2021). A sua obra e contribuição tiveram um impacto significativo na literatura portuguesa e europeia. Foi também importante para a tradução da literatura portuguesa em inglês e vice-versa (Prado, 1978). Como antifascista e opositor do Estado Novo, a sua obra foi censurada (Zenith, 2021). Utilizou o termo Saudade em muitos dos seus poemas (Pessoa, 2014). Para o autor, Saudade é moldado pela sua solidão e pelo sentimento de ausência:

"Nuvens sobre a floresta...

Sombra com sombra a mais...

Minha tristeza é esta - A das coisas reais.
A ultra, a que pertence
Aos sonhos que perdi,
Nesta hora não me vence,
Se a há, não a há aqui.
Mas esta, a do arvoredo
Que o céu sem luz invade,
Faz-me receio e medo...
Quem foi minha saudade? (Pessoa, 2014, p. 458)

Para Pessoa, a saudade não era apenas uma emoção, mas também uma forma de entender o mundo que o envolvia. Pessoa via a saudade como uma parte profundamente enraizada da cultura portuguesa, refletindo a história de exploração e colonização do país, bem como a sua relação de longa data com o mar (Klobucka, 2013). Pessoa acreditava que a saudade era uma parte essencial da psique portuguesa, uma forma de expressar o profundo sentimento de saudade e perda que era inerente à experiência portuguesa (ibid.).

Ao mesmo tempo, Pessoa reconheceu que a saudade era uma emoção complexa e multifacetada, com diferentes significados e expressões consoante o contexto em que era utilizada. Pessoa explorou estes diferentes significados e expressões na sua literatura, usando a saudade como uma lente através da qual via o mundo à sua volta. Quer estivesse a escrever sobre o amor, a perda ou a passagem do tempo, Pessoa usou a saudade para exprimir as emoções profundas e complexas que estão no cerne da experiência humana (ibid.).

No seu poema "Autopsicografia", Pessoa retrata o poeta como um "fingidor", sugerindo que o uso que o poeta faz da linguagem e da expressão não é uma representação direta das suas próprias experiências ou emoções pessoais, mas sim uma performance (Pessoa, 2014). Neste sentido, Pessoa vê a escrita e a criação artística como uma forma de performance, em que o artista é capaz de expressar as suas emoções e experiências através do uso da linguagem e de outras formas artísticas.

Ao mesmo tempo, Pessoa reconheceu que a expressão da saudade não era um processo simples ou direto. Ele acreditava que a saudade era uma emoção profundamente pessoal, moldada por experiências e memórias individuais. Na sua poesia, Pessoa utilizava frequentemente uma linguagem intencionalmente ambígua, deixando espaço para o leitor interpretar o significado das suas palavras à sua maneira. Isto permitiu-lhe explorar as muitas

e diferentes nuances e tons de significado que eram inerentes ao conceito de saudade (Klobucka, 2013).

Saudade da terra

Sem Gonçalves Dias (1823-1864) a literatura brasileira seria impensável: ele é um dos poetas mais importantes do Brasil. Gonçalves Dias nasceu de uma relação fora do casamento, um ano após a independência do Brasil (Veríssimo, 1916, p. 180). O seu pai era português, a sua mãe de origem indígena e afro-brasileira (ibid.). Seguiu o seu pai doente, que procurava tratamento médico para Portugal, mas o seu pai morreu pouco tempo depois (ibid.). Gonçalves, aos 14 anos de idade, viu-se subitamente sozinho num país estrangeiro e ansiava pela sua mãe no Brasil (ibid.). O seu falecido pai, a sua mãe no Brasil, bem como o facto de viver num país estrangeiro, formaram a sua experiência pessoal com o Estado Saudade, que ele expressou em cartas à sua irmã (ibid.).

Parti, dizendo adeus à minha infância,
Aos sítios que eu amei, aos rostos caros
Que já no berço conheci, àqueles
De quem, mau grado a ausência, o tempo, a morte
E a incerteza cruel do meu destino,
Não me posso lembrar sem ter saudades,
Sem que aos meus olhos lágrimas despontem. (Veríssimo, 1916, p. 181).

O período em que viveu, onde o Brasil estava a passar por uma transformação radical, a perda do seu pai português, estar sozinho em Portugal, a sua experiência de alteridade devido às suas origens indígenas e afro-brasileiras, teve um impacto significativo no seu trabalho. O seu trabalho está cheio de saudade, mas também de nacionalismo brasileiro. Como etnógrafo e autor, dedicou-se também à cultura indígena e às línguas indígenas, tais como o povo indígena Tupi (Veríssimo, 1916). Primeiro regressou à sua terra natal, o Maranhão, e depois voltou a Portugal para estudar Direito em Coimbra (Veríssimo, 1916, p. 181). Um dos seus poemas mais famosos, escrito em 1843 durante o seu tempo em Coimbra, Portugal, fazia, em algumas partes, parte do antigo hino nacional brasileiro e era hoje ensinado nas escolas brasileiras; é a Canção do Exílio (Veríssimo, 1916):

“Minha terra tem palmeiras
Onde canta o Sabiá,
As aves, que aqui gorjeiam, Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas, Nossas várzeas têm mais flores, Nossos bosques têm mais vida, Nossa vida mais amores.
Em cismar, sozinho, à noite, Mais prazer encontro eu lá; Minha terra tem palmeiras, Onde canta o Sabiá.
Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá; Em cismar – sozinho, à noite –Mais prazer encontro eu lá; Minha terra tem palmeiras, Onde canta o Sabiá.
Não permita Deus que eu morra, Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores Que não encontro por cá;
Sem quinda aviste as palmeiras, Onde canta o Sabiá.” (Dias, 1846, p. 9).

O poema inclui justaposições topológicas, bem como a idealização da terra natal e a articulação do desejo de regresso. O poema enquadra-se no estilo romântico de literatura (Veríssimo, 1916). A Canção do Exílio revela as ideias e os aspetos da Diáspora e da Saudade em sua obra ligados ao seu lugar de origem, o Maranhão, que abrigou muitos escravizados e indígenas (ibid.). O poema opera com a construção do aqui e do lá, bem como com o ausente. O período anti-colonial e a fase da independência são caracterizados pelo anti-lusitanismo, onde narrativas anti-mouriscas e anti-semitas são usadas para descrever o antigo poder colonial:

“(7ª estrofe)
Homens bárbaros, gerados
De sangue Judaico e Mouro
Desenganai-vos: a Pátria
Já não é vosso tesouro” (Pereira, 1995, p. 23)

O verso composto em 1831 por Francisco Manoel da Silvas fazia parte do hino nacional do Brasil na altura (Pereira, 1995). Assim, a herança mourisca (islâmica-berbere-árabe) e a herança judaica são utilizadas como uma atribuição pejorativa e servem narrativas anti-islâmicas e anti-judaicas. Também associa o carácter "bárbaro" do poder colonial à colonial ao facto de se ser berbere-árabe, islâmico ou judeu, e não ao facto de se ser europeu. Repete as narrativas racistas-cristãs das potências coloniais europeias. Estas narrativas também se refletem hoje nos regionalismos e no contexto do futebol quando, por exemplo, as pessoas da cidade do Porto chamam, de forma jocosa mas depreciativa, as pessoas de Lisboa e do sul

de Mouros - porque Lisboa foi ocupada e governada durante mais tempo pelos norte-africanos do que o norte de Portugal. Embora hoje a palavra moreno/a, que deriva de Mouros, seja utilizada para designar pessoas com um fenótipo mais escuro, não tem necessariamente um carácter racista ou depreciativo. Além disso, existe uma distinção entre os ocupantes aceites e os invasores e heranças (romanos, celtas) e os ocupantes inaceitáveis, como os mouros. A herança romana e europeia torna-se central nas narrativas nacionais, ao contrário da herança muçulmana, que deve ser enterrada e esquecida e só é utilizada para difamação.

Saudade na literatura brasileira

Machado de Assis (1839-1908), uma das mais importantes referências da literatura brasileira, explora o tema da saudade em suas obras com profundidade e complexidade. Através de seus textos, Assis consegue captar a essência desse sentimento fugidio, mergulhando nos detalhes da saudade, da nostalgia e da introspecção.

O romance "Memórias Póstumas de Brás Cubas", de Machado de Assis, explora os aspetos intrincados da psique humana, explorando temas como saudade, arrependimento e a natureza multifacetada da experiência humana. Através da narrativa introspectiva do falecido protagonista, Brás Cubas, Assis retrata a saudade como uma força motriz que molda as reflexões do personagem sobre sua vida passada. Este ensaio tem como objetivo analisar o tema da saudade em "Memórias Póstumas de Brás Cubas", examinando como Assis retrata esse sentimento e seu profundo impacto na jornada de autodescoberta do protagonista. Ao mergulhar na narrativa e incorporar citações no texto, obteremos uma visão da exploração da saudade por Assis e do seu significado no romance.

Assis retrata a saudade como uma emoção profundamente entrelaçada com o arrependimento. Quando Brás Cubas reflete sobre suas ações e escolhas passadas, ele experimenta um profundo sentimento de saudade e nostalgia. Ele lamenta: "Eu tinha me extraviado na terra e não tinha alcançado a grandeza" (Assis, 1881/2020, p. 23). Assis capta a essência da saudade como uma manifestação de oportunidades perdidas e desejos não realizados, enfatizando o peso do arrependimento que colore as reflexões de Brás Cubas.

Assis apresenta a saudade em "Memórias Póstumas de Brás Cubas" como uma emoção marcada pela ambiguidade e complexidade. As lembranças de Brás Cubas sobre seu passado são repletas de emoções conflitantes, confundindo a saudade com a ironia. Ele comenta: "A minha não-autobiografia é a autobiografia de um fracasso" (Assis, 1881/2020, p. 71). Assis retrata habilmente a saudade como um sentimento agri-doce, emaranhado com a

autoconsciência e um toque sutil de ironia, ilustrando a natureza intrincada da experiência humana.

Assis emprega uma estrutura narrativa fragmentada em "Memórias Póstumas de Brás Cubas" para acentuar ainda mais o tema da saudade. O fluxo desarticulado de memórias e reflexões espelha a natureza fragmentada da consciência de Brás Cubas. Assis escreve: "Que o leitor veja em mim o homem de arrependimentos, de retrospeções, de muitas coisas" (Assis, 1881/2020, p. 11). Através dessa narrativa fragmentada, Assis capta a essência da saudade, destacando a natureza desarticulada da saudade e da nostalgia, bem como as complexidades da memória.

Assis explora a saudade em relação à transitoriedade da vida e à inevitabilidade da mortalidade. Quando Brás Cubas reflete sobre a sua própria morte e a natureza fugaz da existência, é invadido por um sentimento de saudade do que foi perdido. O mundo é um cemitério de esperanças e ilusões" (Assis, 1881/2020, p. 35).

Clarice Lispector (1920-1977), uma escritora brasileira importante do século XX, criou uma voz literária única que foi ao fundo das emoções do ser humano. A saudade, um sentimento profundo de desejo e nostalgia, encontra ressonância nas obras de Lispector. Através de um olhar sobre as suas obras notáveis, incluindo "A Hora da Estrela" (1977) e "A Paixão Segundo G.H." (A Paixão Segundo G.H., 1964), irei analisar a perspectiva de Lispector sobre a saudade e o seu significado na sua obra.

Macabéa, uma mulher jovem da região nordeste do Brasil migra para o Rio de Janeiro em busca de uma vida melhor. Ao longo do romance, Macabéa encarna um profundo sentimento de saudade. Lispector retrata com perfeição o desejo de Macabéa por amor, conexão e sentimento de pertencimento. A saudade de Macabéa não se limita a uma pessoa ou lugar específico; pelo contrário, permeia toda a sua existência, refletindo o anseio humano universal por algo esquivo (Lispector, 1977).

O retrato que Lispector faz da saudade neste livro vai além de uma simples saudade do que está ausente. A saudade da protagonista está intrinsecamente ligada à sua identidade e à consciência da sua própria insignificância. Ela anseia não apenas pela validação externa, mas também por uma compreensão mais profunda de si mesma e do seu lugar no mundo. O estilo narrativo introspectivo de Lispector permite que os leitores vivenciem intimamente a saudade de Macabéa, convidando-nos a refletir sobre o nosso próprio anseio por significado e ligação nas nossas vidas (Lispector, 1977).

A nostalgia e a perda são componentes significativos: O percurso de Macabéa é marcado por uma série de decepções, oportunidades perdidas e uma constante sensação de falta. Lispector

evoca habilmente uma saudade nostálgica do passado, enfatizando o anseio de Macabéa por um tempo em que as coisas poderiam ter sido diferentes. Através das experiências da protagonista, Lispector explora a tristeza e a melancolia inerentes que podem acompanhar a saudade, lembrando-nos das complexidades da saudade e da inevitabilidade da perda (Lispector, 1977).

Embora a história de Macabéa esteja profundamente enraizada nas suas experiências individuais, Lispector apresenta a sua saudade como um reflexo da condição humana universal. A saudade dela torna-se um símbolo da saudade que existe dentro de todos nós, destacando os nossos desejos comuns de amor, compreensão e desenvolvimento pessoal. O retrato de Lispector transcende as fronteiras do tempo, do lugar e da cultura, convidando os leitores a ligarem-se às suas próprias experiências de saudade e nostalgia (Lispector, 1977).

Raduan Nassar (1935), um autor brasileiro renomado, destacou-se como uma das figuras mais importantes na exploração da saudade na literatura brasileira. Nas suas obras, Nassar mergulha nas profundezas das emoções humanas, concentrando-se particularmente nos temas da saudade, da nostalgia e da perda.

Em *Lavoura Arcaica* (1975), o protagonista André foge de uma situação familiar complexa e disfuncional (Nassar, 1975). Embora a história possa parecer desligada do conceito convencional de saudade, Nassar explora a saudade neste contexto através das emoções subtis e complexas vividas pelo protagonista (ibid.).

A saudade nem sempre está associada a um desejo direto de algo positivo ou desejável. Pode também englobar sentimentos de nostalgia e saudade de aspetos do nosso passado que foram repletos de complexidade, contradição ou mesmo dor. No caso de André, a saudade e o anseio pela família e pela vida rural que deixou para trás estão interligados com os desafios e as lutas que enfrentou nesse ambiente. Apesar dos conflitos e das dificuldades, ele sente uma profunda saudade da familiaridade e da ligação que a família representava (ibid.).

Nassar investiga os meandros da saudade ao realçar a natureza ambivalente das emoções do protagonista. A saudade de André não se baseia apenas em memórias idealizadas, mas numa mistura complexa de amor, culpa e sentimento de perda pela família que escolheu deixar para trás. A força emocional da saudade é intensificada pelo facto de a partida de André da sua família e os anos de separação que se seguiram terem amplificado a sua saudade, acrescentando camadas de saudade e nostalgia às suas reflexões.

Além disso, o retrato da saudade em *Lavoura Arcaica* vai além do âmbito pessoal e serve como comentário sobre os laços familiares e a intrincada dinâmica da sociedade brasileira. O anseio por um sentimento de pertencimento, por uma conexão familiar e por uma existência

mais simples e enraizada reflete a experiência cultural mais ampla da saudade na sociedade brasileira. A exploração da saudade por Nassar nesse contexto mostra as emoções profundas que podem surgir de relações familiares complexas e o impacto duradouro que elas têm no sentimento de saudade e pertencimento de um indivíduo.

Concluindo, a representação da saudade por Nassar vai além de um entendimento convencional de saudade e nostalgia. A dinâmica familiar complexa e disfuncional do romance dá origem a uma experiência de saudade em camadas e com nuances. Nassar explora as emoções intrincadas do protagonista, André, à medida que ele navega pela saudade da família e da vida rural que deixou para trás, apesar dos desafios e complexidades associados a esse ambiente. Esse retrato lança luz sobre a natureza multifacetada da saudade, abrangendo não apenas memórias idealizadas, mas também a complexa mistura de emoções que surgem dos laços familiares e da experiência cultural mais ampla da sociedade brasileira.

Saudade na literatura dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa

A saudade tem um profundo significado cultural nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), refletindo o legado do colonialismo, da deslocação e do hibridismo cultural. De acordo com Silva (2016), a saudade representa uma ligação à terra natal, às tradições e à memória coletiva. Os escritores dos PALOP usam frequentemente a saudade para explorar as complexidades da identidade, da pertença e da saudade das raízes culturais perdidas.

A literatura dos PALOP, que emerge de um contexto pós-colonial, envolve-se com a saudade como um meio de confrontar os legados do colonialismo e o processo de descolonização. Nas obras de Mia Couto, de Moçambique, a saudade torna-se uma ferramenta para desconstruir narrativas coloniais e recuperar a autonomia cultural (ibid.). Serve como um veículo para expressar a dor da perda e o desejo de um futuro reimaginado.

Saudade está, além da literatura, também fortemente ligada à música portuguesa; foi um tema no século XVI, o pico colonial de Portugal. e depois encontrou-se no Fado [destino] acompanhado pela guitarra portuguesa e é cantado por um fadista (Silva, 2016, p. 277). O fado pode ser cantado tanto por homens como por mulheres, embora o fado cantando mulheres se tenha tornado a regra (Jack, 2019). As canções eram sobre saudade, amor, exploração e violência (sexual) (Jack, 2019). O fado pertence a Lisboa e Portugal e foi apresentado no início do século XIX nos bairros mais pobres de Lisboa como o antigo bairro muçulmano Mouraria nas ruas e tabernas (Gallagher, 2020). O fado não se limitava aos bairros pobres, mas pertencia ao proletariado e mais tarde alcançou também os ricos (Jack, 2019).

Durante a ditadura de Salazar, o fado foi declarado uma música nacional. O fado pertencia aos "três 'Fs": Futebol, Fado, e Fátima" (uma cidade onde se acredita que a Virgem Santa Maria ter aparecido) (Gallagher, 2020, p. 187). Eram essenciais para o Portugal tradicional e nostálgico do Estado Novo (Gallagher, 2020). O fado foi personificado pela vocalista e ícone Amália Rodrigues. Com a queda da ditadura e a Revolução dos Cravos, o fado tornou-se impopular e tinha uma imagem negativa ligada a este (a do período da ditadura).

Mesmo antes da independência de Cabo Verde, muitas pessoas emigraram para outras partes de África, para a Europa, para os EUA e para o Brasil; a sociedade cabo-verdiana é desterritorializada e a maioria vive fora das ilhas de Cabo Verde (Lobban & Saucier, 2007). Há mais cabo-verdianos a viver apenas em Portugal do que no arquipélago (Lobban & Saucier, 2007). A diáspora é um tema central da sociedade cabo-verdiana e tomou diferentes formas em diferentes épocas. Na época colonial e durante a escravatura, Saudade era um tema central na cultura e tradição do Badius em Cabo Verde, expresso nos géneros musicais "batuko, finaçon, funana e tabanka" (Lobban & Saucier, 2007, p. 30). A experiência da desterritorialização desde o século XIX reflete-se na música tradicional cabo-verdiana como "morna, coladera e funana", entre outros (Sieber, 2005, p. 127). Morna combina "poesia, canto e dança" para expressar a alma cabo-verdiana (Lobban & Saucier, 2007, p. 139). Tematiza a situação de ter de partir mas de querer ficar e usa conscientemente o crioulo cabo-verdiano para exprimir emoções profundas. Morna também aborda o sofrimento que resulta da divisão das pessoas; famílias, amigos (Batalha & Carling, 2008). Falar ou cantar em crioulo cabo-verdiano pode ser entendido como um acto de resistência e empoderamento. A Morna foi declarada património cultural imaterial pela UNESCO em 2019 (LUSA, 2019). A música tem um ritmo lento e tem frequentemente o conceito de Saudade acima dele; tradicionalmente é cantada por uma pessoa acompanhada por instrumentos acústicos. É provavelmente originária da Boa Vista (Sieber, 2005, p. 128). Um dos seus representantes mais famosos é Cesária Évora (1941-2011) e a sua canção Sodade (1991):

"Quem mostrob Ess caminho longe?

Ess caminho

Pa são Tomé

Sodade sodade

Sodade

Dess nha terra são Nicolau

Si bo squeece me

M tá squeece be

Até dia

Qui bo volta”

Saudade foi escrito por Armando Zeferino Soares nos anos 50, quando se despediu de um grupo de amigos que trabalhavam nas plantações de café e cacau em São Tomé (Da Silva, 2021). A despedida foi muito emotiva devido à incerteza sobre o seu regresso (Da Silva, 2021). Em São Tomé, muitas pessoas de Cabo Verde trabalharam em plantações em condições muito miseráveis (Lobban & Saucier, 2007)

Saudade tem significados diferentes dependendo do autor, tempo e lugar, mas um tema central é a experiência da diáspora no conceito: Saudade da terra [Saudade da terra]; a experiência de ser estrangeiro; estar num espaço transitório; que se reflete com traduções da condição em música e poesia. Saudade pode ser o resultado de pessoas em movimento e deslocamentos forçados. No conceito Saudade, também como no conceito da diáspora, a pátria é muitas vezes idealizada. A compreensão de Avtar Brah - o desejo de uma pátria e não o desejo de regresso - também pode ser encontrada na expressão de Saudade. Devido às diferentes relações com o termo –como (anteriormente) colonizadores ou (anteriormente) colonizados, existem relações muito opostas à experiência da diáspora e de Saudade.

II. 2.3. Liminalidade

O conceito de liminaridade tem sido estudado em vários contextos, incluindo a antropologia, a psicologia e a sociologia. Nos Estudos Cinematográficos, os espaços liminares são frequentemente caracterizados como lugares de transição ou intermediários que diluem as fronteiras entre diferentes mundos ou identidades. Este capítulo irá explorar o significado dos espaços liminares no cinema contemporâneo e a sua relação com os estudos pós-coloniais e culturais.

Limen é um termo da psicologia utilizado para descrever o limiar entre "o sensato e o subliminar, o limite abaixo do qual uma determinada sensação deixa de ser perceptível" (Ashcroft et al., 2007, p. 117). Limen não é, portanto, um termo fechado ou limitado (Ashcroft et al., 2007). Nos estudos pós-coloniais, refere-se ao espaço transcultural que está num estado de mudança e intercâmbio permanente (ibid.). De acordo com Bhabha, o espaço

"público" também pode ser um espaço liminar (Bhabha, p. 21). Liminalidade é o incerto e o volátil (Ashcroft et al., 2007).

A liminaridade pode ser definida como um estado de estar entre, um estado limiar entre duas diferentes ordens culturais ou sociais (Hall, 1990). Os espaços liminares podem ser físicos ou metafóricos, como fronteiras, aeroportos ou mesmo sonhos. Representam uma suspensão temporária das regras e normas que regem a nossa vida quotidiana e podem ser vistos como espaços de possibilidade e transformação.

Este espaço cria uma sensação de deslocação e desorientação e permite que as personagens questionem as suas identidades e o seu lugar no mundo. O conceito de liminaridade tem sido particularmente relevante nos estudos pós-coloniais, onde tem sido utilizado para explorar as complexidades do hibridismo cultural e da diáspora. Como defende Bhabha (1994), os espaços liminares podem constituir uma oportunidade para o hibridismo e a emergência de novas formas culturais.

Muitos filmes pós-coloniais centram-se nas experiências de indivíduos que se encontram num estado de limbo, entre o colonizado e o colonizador, lutando para encontrar o seu lugar numa sociedade que foi fundamentalmente alterada pelo colonialismo. Estes filmes exploram frequentemente temas como o hibridismo cultural, a deslocação e as complexidades da formação da identidade no rescaldo do colonialismo.

Em conclusão, os espaços liminares no cinema oferecem uma perspetiva rica e complexa da experiência humana. Através da utilização destes espaços, os cineastas são capazes de explorar as formas como os indivíduos navegam em períodos de transição e transformação, tanto a nível pessoal como social. Ao basearem-se nas teorias dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais, os cineastas podem aprofundar ainda mais as complexidades dos espaços liminares, explorando temas de hibridismo, deslocação e formação da identidade. Como tal, os espaços liminares no cinema continuam a ser uma ferramenta poderosa para os cineastas que procuram explorar as nuances da experiência humana.

CAPÍTULO III

A diáspora e espaços liminares no cinema contemporâneo

III. 1. Seleção de filmes

III. 1.1 Cinema Alemão-Turco

O termo Cinema Alemão-Turco não é um termo fixo e tem formas diferentes dependendo do contexto e do ponto de vista. No mundo anglo-saxónico, o termo *Turkish-German Cinema* é utilizado, no mundo de língua turca é *Türk-Alman sineması* e na Alemanha é *Deutsch-Türkischer Film*. No entanto, o termo também não é sempre apreciado ou é impopular para algumas pessoas de origem turca porque querem ser reconhecidas como cineastas alemães e a diversidade dos filmes também não permite uma categorização geral. Olho para o tema como alguém que faz parte da comunidade dos imigrantes e da diáspora na Alemanha e vou utilizar fontes do discurso alemão e por isso uso o termo Cinema Alemão-Turco, mesmo que não respeite a ortografia portuguesa. No entanto, refiro-me ao cinema no contexto da diáspora turca na Alemanha.

A Turquia de hoje é um estado jovem que se reduziu de um estado multiétnico que abrangeu vários continentes para um estado com fronteiras definidas pelas potências vitoriosas da Primeira Guerra Mundial (Çağaptay, 2019). A criação destes novos estados que pertenciam ao Império Otomano levou à apátrida de, por exemplo, os grupos de população de língua aramaica ou curda. A sociedade turca é heterogénea e ainda multiétnica e multiconfessional – os curdos, por exemplo, constituem “15% da população” e estão política, denominacionalmente e linguisticamente separados (ibid, p. 99). Por isso a diáspora turca na Alemanha pode também incluir essas pessoas ou pessoas que foram perseguidas politicamente na Turquia ou sobreviventes ou descendentes de sobreviventes de massacres, tais como o genocídio armênio e arameu. Também não têm necessariamente de ser falantes nativos de turco, mas muitas vezes falam turco devido às proibições de falar línguas indígenas, respetivamente de grupos não reconhecidos como os arameus ou os curdos. Estes são níveis e dimensões adicionais que muitos autores não têm em conta. O filme *Do Outro Lado* (2007), por Fatih Akin, contudo, aborda os temas dos curdos em alguns aspetos.

Os autores Alkin e Seeßlen falam de uma mudança na narrativa dentro do Cinema Alemão-Turco: enquanto no início havia filmes em que os imigrantes eram vitimizados e os filmes eram predominantemente feitos por alemães, a partir dos anos 90 houve uma mudança e as pessoas de origem turca ou pessoas que pertencem à diáspora começaram a fazer filmes sobre a vida e convivência na Alemanha (Seeßlen, 2002, apud Alkin et al., 2017). Vou tentar

ter em conta estas mudanças com a minha seleção dos filmes. Seeßlen categoriza-os como *cinéma du métissage* (cinema liminar), um termo francês que descreve o cinema da diáspora e o estar *in-between* (ibid.). Migração e diáspora têm contextos históricos completamente diferentes na Alemanha e na França: na França a imigração e diáspora é principalmente do Magrebe, Norte de África, portanto ligada com as ex-colónias; ligadas à guerra argelina, e na Alemanha é principalmente uma imigração do pós-guerra e ligada ao desenvolvimento económico, com os turcos como o maior grupo (Eryilmaz, 2018). No *cinéma du métissage*, as pessoas que fazem parte das comunidades diásporas, e que cresceram e vivem em contextos transculturais, tematizam a vida nos espaços e vidas do intermediário (ibid.). Já não é um cinema dos imigrantes com atribuições simplificadas, mas sim retratos complexos de uma diáspora em que as fronteiras culturais são dissolvidas.

Na Alemanha, a imigração começou após a Segunda Guerra Mundial e terminou no início da década de 1970 com a crise petrolífera (ibid.). A Alemanha precisava de trabalhadores para a reconstrução e em consequência da economia emergente tinha vários acordos bilaterais para o recrutamento dos *trabalhadores convidados* (*Gastarbeiter*) com países como a Itália, Turquia, Grécia e Portugal (ibid.). A mão-de-obra era especialmente importante para a indústria e a agricultura. Muitos dos imigrantes não pretendiam ficar permanentemente na Alemanha, havia pouca identificação com a nova pátria e a política de habitação do governo alemão levou à formação de comunidades subnacionais e enclaves étnicos. O país estava a passar por um processo de transformação radical, que os jovens cineastas refletem nos seus filmes e enterrando velhas convenções (Brockmann, 2020). Rainer Werner Fassbinder é considerado um dos primeiros cineastas a dedicar-se aos seus filmes como *Katzelmacher* (1969) e *O Medo come a Alma* (1987) à questão da imigração, em particular dos trabalhadores convidados na Alemanha.

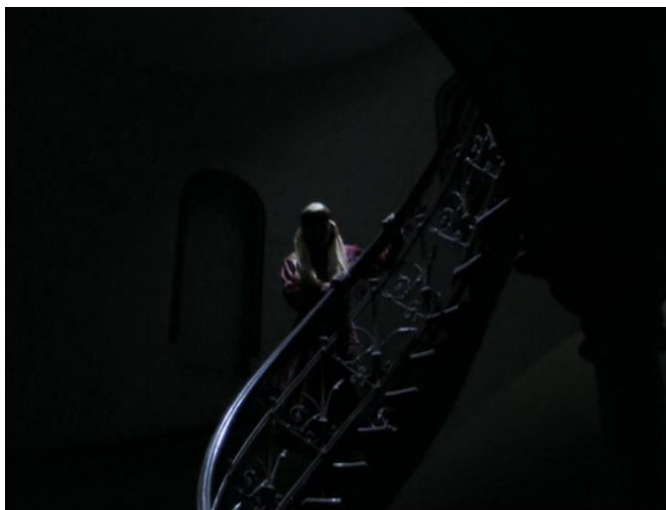


Figura 1-3 Başer, T. (Realizador). (1986). 40 Quadratmeter Deutschland [Filme].
Studio Hamburg.

III. 1.1.1 Forty Square Meters of Germany (1986)

Sinopse

40 Quadratmeter Deutschland (1986) por Tevfik Başer mostra o conflito de solidão e isolamento e as consequências psicológicas. Retrata uma luta interna da mulher turca Turna, que muda-se de uma aldeia anatoliana para Hamburgo para viver com o seu novo marido Dursun. Ele tranca-a no apartamento, ela observa a vida pela sua janela e desenvolve um conflito de identidade e a sua localização entre a cultura turca e a Alemanha como seu país novo. Tevfik Başer é considerado como um dos primeiros cineastas turcos no cinema Alemão-Turco com o seu filme *40 Quadratmeter Deutschland* (Alkın et al., 2017).

Análise

O filme mostra o conflito de solidão e isolamento e as consequências psicológicas para o protagonista. Ao observar os alemães da sua janela, Turna fica a conhecer os seus vizinhos e o seu comportamento, que se caracteriza pela distância, tanto entre si como em relação a ela. A janela torna-se assim a sua única ligação com o mundo exterior e como uma ligação entre o interior e o exterior. É um espaço limitado com o seu espaço de imaginação e saudade (ibid., p. 265). É uma dupla vítima: do seu marido que a tranca e da sociedade, que não interage com ela. Não mostra uma coexistência real; em vez disso, a sociedade anfitriã permanece algo abstrato e distante. De certa forma, ela é declarada um sujeito coletivo pertencente à cultura turca atrasada.

40 Quadratmeter Deutschland é narrado da perspectiva da protagonista: é uma visão limitada que mostra as circunstâncias em isolamento. Turna é muitas vezes emoldurada pelas portas planas e ela própria se torna uma imagem para a qual está a olhar congelando (ibid.).

Seguidamente, gostaria de discutir a sequência de abertura: o primeiro plano demora 1 minuto e 58 segundos, mostra um interior de um apartamento com um movimento da câmara lateralmente, com dimensões diferentes, como detalhe, próximo, médio (Başer, 1986, 00:00:00-00:01:58). Vemos, por exemplo, uma foto de três pessoas de origem presumivelmente turca, em roupa de trabalho, um Corão em tradução turca, um retrato de Mustafa Kemal Atatürk (fundador do Estado, primeiro presidente e reformista da Turquia), uma tapeçaria impressa com uma mesquita em Istambul (Süleymaniye camii, uma das maiores mesquitas da Turquia), o título do filme aparece então em majúsculas 40m² Deutschland (ibid.). A câmara mover-se depois para uma prateleira com um samovar, onde é

possível observar um papel de parede dos anos 70, uma cama desarrumada e uma cadeira, havendo roupa deitada sobre as mesmas e até mesmo no chão (ibid.).

Depois, vários sacos caem no chão. A câmara move-se de baixo para cima, torna-se assim num travelling vertical, e mostra uma mulher, vestida com vários lenços de cabeça e um hijab, agarrada aos seus lenços de cabeça (ibid.). A pessoa mostrada numa das fotos entra no apartamento (ibid.). No próximo plano, um homem de bigode, chapéu, camisa e casaco coloca o colchão, que é enrolado, no chão, ajusta o chapéu e desliga o despertador que toca (ibid.). O olhar da mulher vagueia pelo apartamento (ibid.). Depois passa por ela e uma música de suspense e melancólica começa (ibid.). O olhar do protagonista congelado está aterrorizado (ibid.). Ela começa então a passar através do plano e é apresentada pela escuridão apenas como uma silhueta negra e depois vice-versa: o fundo torna-se uma superfície negra da qual ela se destaca (ibid.). Ela vai para a janela, torna-se novamente uma silhueta negra e olha para fora (ibid.). A sequência de abertura termina após 2 minutos e 44 segundos com um fade out a preto (ibid.). Esta situa os protagonistas socioculturalmente e denominacionalmente num ambiente turco-muçulmano. Atatürk (literalmente o pai dos turcos) representa uma Turquia secular na qual o Islão foi expulso dos parlamentos (Karaveli, 2018). Representa também uma consciência nacional e com o Alcorão e a tapeçaria com a mesquita um conflito paradoxal em que os contrastes de um sentido de tradição e modernidade colidem. O apartamento desarrumado com a mulher que entra, a quem este ambiente é estranho, relaciona-se com o homem que anteriormente vivia sozinho. No apartamento, as salas parecem dissolver-se através da escuridão em que o protagonista aparece como uma silhueta ou é levantado do fundo como numa pintura. O motivo da chegada na nova pátria torna-se algo escuro e incerto. Tal como na sequência de abertura, a janela luminosa é o portal para o mundo exterior, torna-se num lugar central para a protagonista conhecer o seu novo mundo e sair do isolamento. Que no momento em que o homem passa a protagonista a música de suspense e melancólica começa, revela a sua relação e o seu domínio sobre ela. Mais tarde, tranca-a no apartamento, não a deixa sair, viola-a, tem um desejo não satisfeito por uma criança que desencadeia pesadelos nela, ou seja, chegar ao novo país transforma-se num pesadelo claustrofóbico, emocional e fisicamente violento.

Quando o marido sai de casa por pouco tempo e se esquece de trancar o apartamento, ela decide sair. Usa um vestido vermelho com motivo floral, maquilhagem e um lenço de cabeça, antes de sair do apartamento, veste um hijab. Ela caminha através da escadaria escura. Está iluminado, o fundo é preto. Ela agarra-se à grade de madeira ao descer as escadas. Os enquadramentos dos planos mudam de primeiríssimo primeiro plano para plano geral, quanto

mais ela desce as escadas. Alguém acende a luz, ela assusta-se e sobe rapidamente, no velho edifício com as longas escadas, ela encontra com os seus vizinhos alemães idosos, que olham para ela com medo. Quando ela tenta abrir uma porta, uma mulher idosa com óculos abre a porta. Ela pede desculpa a vizinha em turco, e ela não a compreende. Entretanto, vários vizinhos abriram a porta e estão a olhar para ela. Ela volta lá para cima e entra no seu apartamento onde parece estar segura. Bhabha vê a escadaria como um "o espaço liminar, entre as designações de identidade, torna-se o processo de interacção simbólica" (Bhabha, 1994, p. 4). Limen é um termo em psicologia utilizado para descrever o limiar entre "a sensação e o subliminal, o limite abaixo do qual uma certa sensação deixa de ser perceptível" (Ashcroft et al., 2007, p. 117). Em estudos pós-coloniais, refere-se ao espaço transcultural que se encontra num estado de contínua mudança e troca (ibid.). No filme ela não se consegue fazer entender porque não partilham uma língua comum. A escadaria, na verdade o seu lugar para a libertação, para o mundo exterior, que permaneceu fechado para ela, desenvolve-se num lugar assustador. Na representação, corresponde ao labirinto escuro do apartamento, de onde ela parece não conseguir sair.



Figuras 4-6 Akin, F. (Realizador). (2004). Gegen die Wand. [Filme]. Corazón International GmbH & Co KG.

III. 1.1.2 Contra a Parede (2004)

Sinopse

Gegen die Wand (Head-On) é um filme de drama realizado por Fatih Akin, que conta a história de uma jovem turca-alemã que tenta suicidar-se e depois arranja um casamento falso com um turco-alemão de meia-idade.

Análise

O filme dramático Alemão-Turco Gegen die Wand (2004) (Literalmente: contra a parede, título em português: Head On – A Esposa Turca) por Faith Akin mostra o encontro de um alcoólico turco e uma jovem mulher de origem turca. Encontram-se numa ala psiquiátrica: Ambos tentaram cometer suicídio. Cahit Tomruk (Birol Ünel) conduziu o seu carro contra uma parede enquanto alcoolizado e Sibel Güner (Sibel Kekilli) cortou-lhe os braços. Ela tenta escapar à sua família restritiva e patriarcal e vê o casamento com um homem turco como a única forma de escapar. Inicialmente ele recusa, ela corta os braços com uma garrafa quebrada e mais tarde ele concorda. Para Sibel, o casamento e o afastamento do casamento é uma libertação sexual e pessoal. Ambos têm parceiros sexuais e vidas pessoais opostas até se apaixonarem. Cahit mata um dos seus amantes e é presa. Sibel promete esperar por ele e depois vai para Istambul para a sua prima Selma, que administra um hotel. Lá volta a experimentar uma vida conservadora e escapa dela. Conhece um empregado da mesa que lhe dá drogas e álcool e depois viola-a. Mais tarde conhece três homens na rua que lhe batem e um deles esfaqueia-a. Sobrevive e anos mais tarde Cahit viaja para Istambul para encontrar Sibel. Ela já tem uma nova relação e uma filha. Eles encontram-se e têm sexo enquanto o seu namorado está fora da cidade. Cahit quer que ela vá com ele com a filha e ela concorda. Ele espera por ela, mas ela não vem à paragem de autocarro. Na primeira conferência de imprensa Head On – A Esposa Turca foi chamada de filme de um trabalhador convidado, após o sucesso do filme foi declarado filme alemão e a imprensa turca declarou-o de um filme turco (Jahn-Sudmann & Strobel, 2009).

O filme começa com uma sequência com um plano de um ensemble musical em frente ao Bósforo com o panorama da parte histórica de Istambul atrás deles. A filmagem da câmara é estática, um plano geral e encenada em detalhe. O asfalto é coberto com muitos tapetes vermelhos diferentes, os seis músicos usam fatos pretos e sentam-se em cadeiras de madeira, a mulher que canta no meio um vestido vermelho brilhante. O céu está sem nuvens. Tocam a música Saniye'em do músico cigano Selim Sesler:

Eu ando ao longo do rio,
observo o peixe na água turva.
Mas estou triste por causa de ti,
minha querida Saniye com o cabelo a fluir.
Estou triste porque os teus olhos não retribuem o meu amor

A música revela o tema e o motivo central do filme: um amor condenado. A cena orquestral é repetida seis vezes com diferentes peças de música – isto quebra a divisão do filme clássico, o filme cria assim uma narrativa em cinco atos e um ritmo diferente, a tragédia teatral. A fotografia parece ser uma fotografia, a cidade de Istambul torna-se um motivo postal e um lugar de projeção e saudade, mas isto é quebrado no decurso do filme porque a cidade é descrita como um lugar moderno e violento. Na cena orquestral, é uma Istambul tradicional com uma mesquita ao fundo e os edifícios antigos da parte histórica da cidade. O Bósforo representa a divisão entre o Oriente e o Ocidente. Os barcos que atravessam o rio representam a partida e o movimento. Além disso, as repetidas representações da cena orquestral contam a narrativa do tempo, porque na última cena o céu torna-se vermelho e a posição do sol muda, fazendo com que o fundo pareça mais escuro. As cenas orquestrais funcionam como um comentário sobre o enredo e interrompem o fluxo narrativo cinematográfico. Criam um espaço de reflexão. Fatih Akin rompe com o habitual motivo de regresso: o regresso, se é que se pode falar de um regresso no caso da protagonista, não mostra uma cidade com os seus souks orientais ou mulheres totalmente veladas e o chamado de Adhan à oração das mesquitas, mas sim uma cidade moderna com uma skyline que também poderia estar na Europa Ocidental. Quando Cahit vai a Istambul à procura de Sibel, fala inicialmente com um taxista em turco, mas quando se descobre que o taxista viveu na Alemanha, a conversa continua no dialeto bávaro. O realizador constrói primeiro os motivos típicos para depois os quebrar com narrativas atípicas. A construção de motivos fotográficos como na sequência de abertura é continuada com uma câmara estática noutras situações, como o casamento. Os noivos estão sentados no altar nupcial, um plano geral com uma estrutura simétrica, dançam depois a música tradicional turca e são tradicionalmente dadas notas de dinheiro. Akin quebra-o com uma sequência em que o casal novo consome então cocaína numa pequena sala.

Um *plotpoint* torna-se uma escalada entre Cahit e um dos amantes de Sibel Nico – Cahit bate-lhe após uma provocação. Nico morre – Cahit é preso. Uma das próximas planos mostra um jornal sobre o drama dos ciúmes. A realização da matança é retratada por planos de detalhe dos dois protagonistas. Depois, nada é igual a antes – a canção After Laughter Comes Tears anuncia-a uma sequência antes. A música só termina depois de Nico já estar morto no chão

– tem assim uma função dramatúrgica e narrativa no filme. O pai de Sibel, que lê a reportagem do jornal, repudia a sua filha e, num ato de desespero, queima todas as suas fotografias. Esta situação de conflito familiar não pode ser interpretada religiosamente, tal como o motivo do regresso não pode ser entendido tradicionalmente. Em vez disso, é uma busca de identidade e de um lar. O conceito de liberdade de Sibel em "Dançar e Foder" termina com uma cena de violação e várias agressões físicas.

Conclusão

O filme é uma profunda análise da busca de identidade e do conceito de lar em meio às complexidades das culturas turca e alemã. Ao narrar a trágica história de amor entre Cahit e Sibel, o filme explora a opressão e as expectativas sociais, bem como os desafios inerentes à modernidade e à tradição. O uso da música e da cinematografia pelo realizador serve não apenas como um complemento visual e auditivo à narrativa, mas também como uma ferramenta para enfatizar a dualidade e a tensão presentes no enredo. A repetição de cenas orquestrais, o contraste entre as imagens tradicionais e modernas de Istambul e a quebra de expectativas cinematográficas refletem as lutas internas e externas dos personagens principais. A obra, mais do que um mero drama romântico, é um comentário sobre as tensões de identidade e pertença em um mundo globalizado, desafiando estereótipos e redefinindo conceitos de lar, cultura e individualidade.



Do you have a notice board
for people looking for accommodation?

Figuras 7-9 Akin, F. (Realizador). (2007). Auf der anderen Seite. Corazón International GmbH & Co KG.

III. 1.1.3 Auf der anderen Seite (Do Outro Lado) (2007)

Sinopse

O filme conta as histórias interligadas de várias personagens cujas vidas se entrelaçam através de uma série de encontros casuais e experiências compartilhadas.

Análise

O filme *Do Outro Lado* por Fatih Akin retrata e conta as histórias de seis pessoas entrelaçadas que têm lugar na Alemanha e na Turquia. São histórias completamente diferentes, mas compartilham a procura por coisas elementares como o amor, a família e a segurança. São histórias que se cruzam e só se ligam através da perda. O pai viúvo turco *Ali* (Tuncel Kurtiz) encontra-se com a prostituta *Yeter* (Nursel Köse) em Bremen, que também se revela ser turca. Oferece-lhe para se tornar sua namorada e promete-lhe segurança económica. Foi anteriormente ameaçada por dois jovens muçulmanos para desistir da sua profissão. Ela também precisa do dinheiro para ajudar a sua filha *Ayten* (Nurgül Yeşilçay) de 27 anos na Turquia. Yeter concorda e muda-se para a casa de Ali. Aí conhece o seu filho *Nejat* (Baki Davrak), o único de origem turca professor da língua alemã. Pouco tempo depois, Ali sofre um ataque cardíaco e após a sua estadia no hospital comporta-se de forma possessiva, vulgar e machista. Yeter ameaça afastar-se de novo e ele bate-lhe. Ela cai e morre. Yeter é transportado para a Alemanha num caixão. Ali é preso. O seu filho rompe o contacto com ele por motivo disto e não o visita na prisão. Em vez disso, viaja para Istambul para procurar a filha de Yeter, Ayten para a ajudar financeiramente com os seus estudos. Nejat tenta satisfazer o desejo de Yeter de dar à sua filha uma boa educação com isto. A filha Ayten não sabia nada sobre a profissão da sua mãe. Em vez disso, ela disse-lhe que trabalhava numa sapataria e enviou as sapatilhas para manter a ilusão e a mentira. Em Istambul, enquanto procura, encontra polícias que não o apoiam. Ao distribuir folhetos, passa por uma livraria alemã que está à venda e decide comprá-la e ficar em Istambul.

A ativista política de esquerda Ayten foge da polícia em Istambul durante uma manifestação no primeiro de maio e tenta obter asilo político na Alemanha com a ajuda da sua rede em Hamburgo. Na Alemanha muda o seu nome e está ilegalmente com um passaporte falso. Devido ao facto de discutir com o seu contacto na Alemanha em relação a dinheiro, torna-se sem-abrigo e cruza-se com a *Lotte* (Patrycia Ziolkowska) em Bremen. Lotte regressou recentemente da Índia e leva Ayten a casa da sua mãe. A sua mãe *Susanne* (Hanna Schygulla), uma mulher solitária que pertencia ao movimento de 1968, é incomodada pelo desconhecido hóspede. As duas jovens mulheres apaixonam-se – Ayten é preso durante um

controle policial e depois deportado para a Turquia. Ela não obtém asilo porque os funcionários se referem ao estatuto da Turquia, que se preparava para entrar para a UE na altura. Na Turquia, 15 a 20 anos de prisão estão à espera dela. Lotte segue-a até à Turquia e tenta ajudá-la. Ela aluga um quarto no apartamento do Nejat, o que é uma coincidência. Ayten pede à Lotte que transportar uma pistola de A a B e é assaltada por crianças. Quando ela encontra as crianças, uma delas já tem a pistola carregada na mão e mata-a. A Lotte é transportada para a Alemanha num caixão.

Susanne decide viajar para Istambul após a morte da sua filha. Ela fica no quarto da sua filha com Nejat e lê o seu diário. Ela decide ajudar a Ayten na prisão e continua a missão da sua filha. Nejat perdoa o seu pai e vai para a sua aldeia natal no Mar Negro. Como parte da trilogia Amor, Morte e o Diabo, o filme aborda o tema da morte - a morte, e como as personagens morrem, tem algo de muito trivial: Yeter morrer instantaneamente quando atinge o armário, ou Lotte ser baleada por crianças que descobrem uma arma carregada na sua mala de mão roubada. São crianças que passam a maior parte do seu tempo nas ruas por causa das circunstâncias dos seus pais. Depois de Nejat viajar para Istambul para financiar os estudos de Ayten e falar com um policial, ele diz-lhe que há bastantes crianças curdas que poderiam precisar deste apoio financeiro. É exatamente por uma criança assim que a Lotte é finalmente alvejada. Todos os caminhos levam, num sentido geográfico, quer à Turquia ou à Alemanha - às vezes várias vezes e em nenhum caso de forma realmente voluntária - quer por motivo de um falecimento, quer por causa de amor ou devido de apoio judiciário ou financeiro. É tornado particularmente claro pelo transporte dos caixões no aeroporto - o caixão de Yeter desce no aeroporto de Istambul - o caixão de Lotte sobe (para a Alemanha). Istambul é contada num espaço muito limitado: a livraria Alemã-Turca está localizada no lado europeu da cidade no distrito Beyoğlu em İstiklal Caddesi, uma rua comercial muito movimentada. Lotte caminha pelo bairro Tarlabaşı, um bairro onde a maioria dos habitantes são curdos, tornou-se conhecida através das mudanças e processos de gentrificação e da criminalização da população (Khodr, 2017). O bairro situa-se atrás da İstiklal Caddesi (ibid.).

Enquanto em *Head On - A Esposa Turca* mostra espaços claustrofóbicos, dos quais o protagonista quer fugir, seja através de casamento, consumo de drogas ou fugindo para Istambul, em *Do Outro Lado* estes limites são abolidos, em vez disso o espaço é retratado transculturalmente e muitas vezes são lugares como aeroportos, hotéis ou cantinas que não podem ser atribuídos a qualquer localização explícita, mas simbolizam a modernidade e a dissolução dos limites espaciais. É uma tensão entre a localização e a deslocalização (Göktürk, 2005, *apud* Ezli, 2014). O filme utiliza fronteiras físicas e metafóricas para transmitir a

liminaridade. O filme utiliza cenários como fronteiras, aeroportos e espaços públicos para representar a natureza transitória da vida das personagens. Estes espaços actuam como limiares onde os indivíduos se movem entre culturas, línguas e identidades. A utilização de espaços de transição por Akin realça o estado liminar das personagens que são apanhadas entre dois mundos, experimentando uma sensação de deslocação e incerteza (Bahun-Radunović, 2015).

O realizador foi inspirado pelo mexicano Alejandro González Iñárritu, nomeadamente do filme *Babel* (2006), relativamente aos vários fios narrativos que se cruzam ou passam um pelo outro e na montagem do filme (Akin *apud* Ezli, 2014). Isto cria uma narrativa poética, mas também faz com que o filme pareça construído (Ezli, 2014). A forma narrativa anacrónica começa com uma prolepse: o desconhecido numa loja num posto de gasolina só pode ser colocado no enredo pela repetição no final do filme. O prólogo é seguido por uma divisão em três atos, que são introduzidos por interlúdios. O clímax, a morte de Yeter e Lotte, é anunciado antes. Como espectadores, sabemos qual é o destino que espera as personagens. Os enredos são contados um após o outro, mas correm paralelamente no tempo. O paralelismo temporal é visualizado por uma cena proléptica. O professor de alemão, Nejat, está a dar uma aula e Ayten está na sala, a dormir com a cabeça em cima da mesa. O filme utiliza duplicações, emparelhamentos e sobreposições, criando uma rede dinâmica em movimento (ibid.). Ao contrário do filme *Head On – A Esposa Turca*, onde muitos planos de detalhe ou médios são utilizados em salas escuras e a duração dos planos é mais curta, o filme, *Do Outro Lado*, utiliza frequentemente planos gerais; as salas são mostradas com as suas dimensões e não se limita aos rostos dos protagonistas.

O filme retrata a diáspora como um tema central, ilustrando as experiências de indivíduos que vivem em comunidades diaspóricas. As personagens, de origem turca e alemã, confrontam-se com questões de identidade, pertença e integração cultural. Akin retrata com sensibilidade os desafios enfrentados pelos indivíduos da diáspora, destacando a tensão entre a herança cultural e a assimilação na sociedade de acolhimento. O filme enfatiza as complexidades de navegar por múltiplas identidades e lealdades culturais (Von Dassanowsky, 2015). Akin explora o poder transformador dos encontros entre personagens de diferentes origens culturais. O filme tece múltiplas histórias, enfatizando as interconexões entre diversas personagens. Através de encontros casuais e experiências partilhadas, Akin explora o potencial de compreensão e empatia para além das fronteiras culturais. Estes encontros desafiam noções preconcebidas e contribuem para o crescimento pessoal das personagens, esbatendo as linhas da diferença e promovendo um sentido de humanidade partilhada (Ebert,

2008). O filme provoca uma reacção emocional ao descrever as lutas, esperanças e aspirações das suas personagens. A narrativa com nuances e os desempenhos autênticos de Akin envolvem o espectador numa experiência de reflexão e empatia. Ao apresentar as complexidades e os desafios emocionais enfrentados pelos indivíduos na diáspora, "Auf der anderen Seite" incentiva o público a contemplar os temas universais da migração, da identidade e da ligação humana.

Conclusão

"Auf der anderen Seite" ilustra a exploração da liminaridade e da diáspora por Fatih Akin de uma forma diferenciada e compassiva. Através do seu retrato dos espaços liminares, das experiências da diáspora e do poder transformador dos encontros, o filme aprofunda as complexidades da transição cultural, da negociação da identidade e do desejo universal de ligação. A narrativa excelente de Akin convida os espectadores a refletir sobre as suas próprias posições no contexto da diáspora, promovendo uma compreensão e apreciação mais profundas das complexidades da existência humana.



Figuras 10-12 Akerman, C. (Realizadora). (1977). *News from Home* [Filme].

III. 1.2 News from Home (1977)

Sinopse

News from Home é um documentário realizado por Chantal Akerman, que explora a relação da realizadora com a sua mãe através de uma série de cartas que ela lê em voz off enquanto mostra imagens da cidade de Nova Iorque.

Análise

News from Home é um filme de 1977 realizado pela cineasta belga Chantal Akerman. O filme é uma exploração única e não convencional da experiência do imigrante, apresentando uma série de planos longos e estáticos das ruas e edifícios de Nova Iorque, acompanhados por leituras em voz off de cartas escritas pela mãe de Akerman. As cartas, que foram enviadas a Akerman enquanto ela vivia em Nova Iorque, descrevem os pormenores mundanos da vida quotidiana na Bélgica, como reuniões familiares e mudanças no tempo. O contraste entre as imagens da cidade de Nova Iorque e a intimidade doméstica das cartas cria uma sensação de saudade e deslocação, realçando a alienação que Akerman e outros imigrantes podem sentir quando separados das suas casas e famílias. A utilização, por Akerman, de planos longos e estáticos das ruas e edifícios de Nova Iorque capta a liminaridade da paisagem urbana. As imagens apresentam uma sensação de distanciamento, anonimato e deslocação, refletindo as experiências dos estrangeiros que navegam num ambiente desconhecido.

A decisão de Akerman de usar as cartas da sua mãe como base para o filme foi intencional. Numa entrevista ao *The Guardian*, explicou que as cartas "deram-me uma forma de contar a minha própria história, de lidar com a minha própria solidão, com a minha própria experiência de imigrante". As cartas também servem para lembrar a distância física e emocional que separa Akerman da sua família, sublinhando o sentimento de isolamento que muitos imigrantes sentem quando vivem longe das suas casas e dos seus entes queridos. A leitura em voz off de cartas da sua mãe permite uma ligação íntima à sua terra natal e realça os desafios da distância e da saudade. Este toque pessoal realça o retrato da negociação da identidade, à medida que Akerman se debate com a sua dupla identidade e as complexidades da deslocação cultural (Smith, 2006).

O uso de planos longos e estáticos no filme também é significativo. A decisão de Akerman de filmar desta forma cria uma sensação de afastamento e distância entre o espectador e as imagens no ecrã. Esta técnica foi descrita como "alienante"* por alguns críticos, uma vez que desafia as expectativas do espectador relativamente à narrativa cinematográfica e exige que

este se envolva no filme de uma forma mais ativa e atenta. No entanto, esta técnica é também muito eficaz para transmitir a sensação de deslocação e incerteza que muitos imigrantes sentem quando vivem num ambiente novo e desconhecido. Além disso a utilização de planos longos e diálogos mínimos no filme também convida o espectador a envolver-se numa experiência mais reflexiva e contemplativa. Através da justaposição de imagens estáticas e da locução íntima, o filme consegue provocar uma reação emocional, evocando sentimentos de nostalgia, saudade e empatia.

A representação que o filme apresenta da cidade de Nova Iorque também é notável. Em vez de se concentrar na energia e na excitação da cidade, os planos de Akerman enfatizam os aspetos mais quotidianos e rotineiros da vida urbana. Isto é visível em imagens de ruas vazias, carruagens de metro vazias e edifícios abandonados. A utilização destas imagens serve para realçar o isolamento e a solidão que Akerman poderá ter sentido enquanto viveu na cidade, bem como a sensação de anonimato e distanciamento que pode advir de viver num ambiente urbano grande e impessoal.

Para além do seu retrato da experiência imigrante, também é conhecido pela sua exploração do género e da sexualidade. O filme apresenta várias cenas de Akerman a caminhar pela cidade, acompanhada por uma voz-off que lê as cartas da sua mãe. Nestas cenas, Akerman é muitas vezes sujeita ao olhar masculino, com a câmara a demorar no seu corpo e nos seus movimentos. Alguns críticos interpretaram este facto como um comentário à objectificação da mulher na sociedade, bem como à forma como as mulheres se podem sentir vulneráveis e expostas em espaços públicos.

O filme incorpora elementos do estilo do cinema autoral para construir uma narrativa profundamente introspectiva. Através da combinação de planos longos e estáticos que capturam a paisagem urbana de Nova Iorque com leituras em voz off das cartas enviadas pela mãe de Akerman, o filme se afasta das convenções narrativas tradicionais.

A metodologia do cinema autoral é evidente na escolha de Akerman em apresentar a experiência do imigrante de forma subjetiva e emocional. Ao utilizar as cartas pessoais como base para a narrativa, o filme transcende a mera documentação da realidade e mergulha profundamente nas experiências internas da diretora. A voz off das cartas cria uma ligação íntima entre a cineasta e o público, levando os espectadores a uma jornada pessoal de reflexão e compreensão.

Além disso, a escolha de planos longos e estáticos, combinada com a ausência de um enredo convencional, reflete a natureza autoral do filme. Esses elementos visuais e narrativos convidam o público a participar ativamente da experiência cinematográfica, interpretando os espaços vazios e as leituras em voz off por conta própria. Essa abordagem desafia as expectativas do público, estimulando uma apreciação mais profunda e uma conexão emocional mais rica com a história.

Através da escolha cuidadosa de elementos visuais, narrativos e pessoais, Chantal Akerman cria um filme que vai além da simples documentação e se torna uma exploração emocional e artística da experiência do imigrante e da relação mãe-filha.

Conclusão

De um modo geral, é um filme poderoso e inspirador que oferece uma perspectiva única sobre a experiência dos imigrantes. Através da utilização de técnicas cinematográficas não convencionais e do retrato íntimo da relação entre uma mãe e uma filha separadas pela distância e pela cultura, o filme convida os espectadores a refletir sobre o processo complexo e muitas vezes difícil da deslocação cultural e da procura de um sentimento de pertença num ambiente novo e desconhecido.

Em conclusão, *News from Home* é um filme que desafia as expectativas do espectador relativamente à narrativa cinematográfica, ao mesmo tempo que explora as complexidades da experiência dos imigrantes. Através da utilização de técnicas cinematográficas não convencionais, incluindo planos longos e estáticos e leituras de cartas em voz off, o filme cria uma sensação de deslocação e distanciamento que sublinha os desafios da deslocação cultural. Ao justapor a intimidade das cartas da mãe de Akerman com a paisagem urbana impessoal da cidade de Nova Iorque, o filme realça a alienação e o isolamento que podem surgir quando se vive num ambiente novo e desconhecido. Além disso, a exploração do género e da sexualidade no filme oferece um comentário sobre a forma como as mulheres se podem sentir vulneráveis e expostas em espaços públicos. No geral, o filme é forte e refletor que oferece uma perspectiva única sobre a experiência dos imigrantes e a procura de um sentimento de pertença num mundo complexo e em constante mudança.



Figuras 13-15 Hatoum, M. (Realizadora). (1988). *Measures of Distance* [Filme].

III. 1.3 Measures of Distance (1988)

Sinopse

Measures of Distance é uma curta-metragem experimental realizada por Mona Hatoum, que combina imagens da mãe da realizadora no Líbano com gravações áudio de conversas entre a realizadora e a sua mãe.

Análise

Mona Hatoum explora as complexidades da identidade, da memória e da deslocação cultural. Através da utilização de imagens em várias camadas, narrativas fragmentadas e narrações pessoais, o filme oferece uma perspetiva única e multifacetada sobre a experiência de viver entre culturas. Examinarei os temas e as técnicas da curta-metragem e considerarei o seu significado enquanto obra de cinema experimental.

A obra é profundamente pessoal que reflete as experiências de deslocação cultural da própria artista. O filme está estruturado em torno de uma série de cartas que Hatoum recebeu da sua mãe, que viveu em Beirute enquanto Hatoum vivia em Londres (Hatoum, 1988). As cartas oferecem uma ligação íntima e emocional entre mãe e filha, mas a distância entre elas é também uma fonte de tensão e ansiedade. Para transmitir estes sentimentos complexos, Hatoum emprega uma série de técnicas cinematográficas que desafiam as formas narrativas convencionais e convidam o espectador a envolver-se num modo de visualização mais reflexivo e crítico.

Uma das características mais marcantes de é a utilização de imagens em camadas (ibid.). O filme é construído em torno de uma série de imagens fixas que são sobrepostas à voz-off da mãe de Hatoum a ler as suas cartas (ibid.). Estas imagens incluem fotografias de família, mapas e outros artefactos visuais que criam uma sensação de que o passado e o presente coexistem no mesmo espaço (ibid.). A sobreposição de imagens também tem o efeito de fragmentar a narrativa, uma vez que o espectador é convidado a considerar as relações entre os diferentes elementos e a criar as suas próprias ligações entre eles.

A utilização de imagens em camadas pode ser vista como uma forma de poesia visual, que convida o espectador a envolver-se num modo de visualização mais reflexivo e contemplativo. Como Paul Julian Smith observa na sua análise do filme, "a técnica de camadas do filme torna possível uma exploração da distância entre mãe e filha que é ao mesmo tempo psicológica, cultural e política" (Smith, 1995, p. 103). Através da utilização de metáforas visuais e imagens

simbólicas, o filme cria um retrato complexo e multifacetado da experiência da deslocação cultural.

Outra técnica essencial utilizada é o uso da voz-off, que é utilizada ao longo do filme para criar uma sensação de intimidade e ligação entre mãe e filha. A voz-off é utilizada para ler as cartas que Hatoum recebeu da sua mãe, e o efeito é criar uma sensação de diálogo entre as duas mulheres. A voz-off é também utilizada para transmitir uma série de emoções, desde o amor e a saudade até à ansiedade e à frustração. Através da utilização da voz-off, o filme cria uma sensação de distância psicológica e emocional entre mãe e filha, bem como a forma como a comunicação pode ser tanto uma fonte de ligação como uma barreira à compreensão.

O tema da deslocação cultural é central e o filme explora-o de várias formas diferentes. Uma das características mais marcantes do filme é a utilização do corpo humano como metáfora da identidade cultural. Ao longo do filme, vemos imagens em grande plano do próprio corpo de Hatoum, bem como imagens do corpo de outras mulheres. Estas imagens são frequentemente fragmentadas ou distorcidas e criam uma sensação do corpo como um local de luta e negociação. A utilização do corpo como metáfora da identidade cultural é particularmente eficaz para transmitir a sensação de alienação e isolamento que pode advir da vivência entre culturas.

Conclusão

A utilização do corpo como metáfora da identidade cultural está também ligada à exploração do género e da sexualidade no filme. Ao longo do filme, a mãe de Hatoum refere-se ao tema tabu da sexualidade e às formas como esta é encarada de forma diferente nas culturas ocidental e do Médio Oriente. A voz-off descreve como as cartas da mãe são censuradas e como ela tem de usar eufemismos para se referir a partes íntimas do corpo. Esta ênfase na natureza tabu da sexualidade pode ser vista como um reflexo dos valores patriarcais e conservadores das sociedades do Médio Oriente, o que pode ser uma fonte de tensão para aqueles que foram expostos a atitudes mais liberais no Ocidente. Em termos gerais, *Measures of Distance* é um filme provocador que desafia as formas narrativas convencionais e convida o espectador a envolver-se num modo de visualização mais reflexivo e crítico. Através da utilização de imagens em camadas, narrativas fragmentadas e narrações pessoais, o filme cria um retrato complexo e multifacetado da experiência da deslocação cultural. Ao explorar temas de identidade, memória e comunicação, o filme fala de experiências universais da existência humana e oferece uma perspetiva única e pessoal sobre os desafios de viver entre culturas.



Figuras 16-18 Gorlova, A. (Realizadora). (2020). *This Rain Will Never Stop*. Nakonechnyi, M. et al.

III. 1.4 This Rain Will Never Stop (2020)

Sinopse

O filme documentário a preto e branco THIS RAIN WILL NEVER STOP (2020), de 103 minutos, da realizadora ucraniana Alina Horlova, retrata e segue o voluntário sírio-curdo-ucraniano da Cruz Vermelha Ucraniana Andriy Lazgin Suleiman no seu trabalho e a sua família, que vive espalhada pelo mundo devido à guerra civil da Síria. O filme está dividido em 11 secções que começam com o número árabe-indiano zero e termina com o número zero para mostrar o ciclo de guerra, paz, destruição, reconstrução, vida e morte ("This Rain Will Never Stop", n.d.). O filme aborda aspetos como a identidade, o pertencimento e a perda, bem como a própria experiência da diáspora. This Rain Will Never Stop começa com planos aéreos de paisagens da região de Donbass, na Ucrânia, que alternam entre a vida militar e a vida civil, bem como com a história do protagonista e do seu trabalho humanitário, a qual ele conta a uma audiência durante o 100.º aniversário da instituição de caridade Cruz Vermelha Ucraniana. Suleiman viveu com a sua família na cidade provincial de Al-Hasakah (Síria) até ao início do conflito sírio e mudou-se com os pais e o irmão para Lysychansk, na região de Luhansk, a terra natal da sua mãe, quando a guerra começou. O irmão do protagonista, Arseniy Suleiman, casa-se com Hilma, membro da sua família, em Reinbek (Alemanha). Andriy separa-se da sua namorada e decide viajar para o norte do Iraque, visitar os seus familiares e celebrar o Newroz (início do Ano Novo) em Dohuk/Nuhadra. Apesar da autorização, não pode atravessar a fronteira com a Síria devido às inundações. O pai, Lazgin Khalil Suleiman, morre entretanto. Andriy acompanha a transferência da Ucrânia para Arbil/Hewlêr (Iraque) e não pode ir à Síria para o funeral do pai devido à situação na fronteira entre o Iraque e a Síria. O filme termina com uma cena em que o protagonista passeia pelo Christopher Street Day, em Hamburgo, e com imagens dos membros da sua família e das suas tentativas de aprender a língua alemã.

Estrutura e montagem do filme

O filme está dividido em doze secções (incluindo a introdução), com uma duração média de oito minutos (a secção mais curta tem quatro minutos, a mais longa tem quase 19 minutos). A estrutura fragmentária da sequência é utilizada para mudar de localizações geográficas (entre a Ucrânia, o Iraque, a Alemanha e a Síria) e para narrar novos temas e acontecimentos, como o casamento do irmão em Reinbek, a celebração do Newroz no norte do Iraque ou a morte do pai. As mudanças de local são assinaladas quer por planos ou tropos individuais marcantes, quer por elementos mais subtis, como os sinais de trânsito com a inscrição árabe Dohuk; o Adhan (chamamento islâmico para a oração); a cruz ortodoxa de uma igreja; sinais

de nomes de lugares em alemão ou os uniformes dos soldados curdos iraquianos. Além disso, as secções são utilizadas para apresentar novas personagens secundárias, como o agricultor ucraniano que recebeu anteriormente um fogão e uma estufa do protagonista e de outros ajudantes, ou o tio do protagonista que trabalha como fisioterapeuta no Iraque. São também utilizados para reunir micro-acções numa secção, como a realização da oração muçulmana sunita do pai ou a compra de um pingente com a bandeira do Curdistão.

Além disso, os planos e sequências individuais estão numa relação dialética entre si, criando novas sínteses. A teoria dialética da montagem de Eisenstein refere-se à utilização do conflito e da oposição na montagem para criar um novo significado (Eisenstein, 1949). A estrutura não é necessariamente cronológica: na secção cinco, vemos imagens do Christopher Street Day em Hamburgo, que se repetem na secção zero, no final do filme - servem para contextualizar o local do casamento e mostram a mudança de local do protagonista, que se encontra no meio da multidão em Hamburgo. A utilização de elementos contrastantes pode criar novos significados e efeitos que vão para além do impacto de planos individuais (ibid.). Os elementos de contraste são os drones e o protagonista adormecido no comboio ou a produção do tanque e o condutor no plano seguinte.

Podemos considerar as secções zero a seis como uma configuração – servem para localizar espacialmente, bem como para introduzir os dois protagonistas, Andriy e Lazgin. Um dos conflitos recorrentes e contínuos do pai é o desejo de regressar a casa, mas é difícil concretizá-lo devido ao conflito na Síria e ao facto de os filhos ainda não terem concluído a escolaridade. A visita de Andriy a familiares no norte do Iraque e o festival da Primavera e do Ano Novo, Newroz, também são usados para viajar para a Síria. No entanto, devido às inundações, não pode atravessar a fronteira apesar da autorização. O seu desejo de regressar à terra natal do pai é realizado pela sua morte súbita - o seu corpo é transferido para a Síria. O filho não pode ir ao funeral e não consegue, pela segunda vez, chegar à Síria. A resolução ou catarse do pai é a sua morte, que é anunciada de antemão pela canção de despedida (vindo e indo; رايحين و جايين); para o protagonista, por outro lado, é a possível chegada à Alemanha, ficando em aberto o que lhe vai acontecer a seguir. O tropo da mudança de local do protagonista para um novo ambiente no final do filme é um elemento frequente para indicar a viagem e a mudança anterior do protagonista (de carácter). A nova fase da vida coloca-o perante novos desafios e conflitos. No entanto, uma vez que ocorrem planos semelhantes a meio do filme, fica em aberto se o protagonista apenas visitou Hamburgo para assistir ao casamento do irmão ou se mudou efetivamente para a Alemanha.

O conceito de montagem intelectual de Eisenstein difere da montagem convencional na medida em que se centra na interação de planos para evocar respostas intelectuais e emocionais nos espectadores (Eisenstein, 1957). Eisenstein via a montagem como uma espécie de gramática artística do filme que permite ao cineasta criar significados e ideias através da combinação de imagem e som (ibid.). Outra característica deste tipo de montagem é a montagem temática: os planos são combinados para simbolizar um determinado tema ou ideia, a fim de criar um significado coerente (ibid.). O filme aborda a deslocação dos protagonistas, a solidão, a perda e a própria experiência da diáspora e cria uma experiência desta condição através das secções individuais, que por vezes parecem incoerentes e fragmentárias.

Esta estrutura permite desmembrar a história em partes individuais e explorar diferentes aspetos da vida do protagonista principal, Andriy Lazgin Suleiman. O foco está em como a sua vida é afetada pelos eventos da Guerra Civil na Síria. Somos informados sobre a separação da sua família e os desafios que enfrenta, incluindo a incapacidade de cruzar a fronteira devido a desastres naturais e a impossibilidade de comparecer ao funeral do seu pai. A sua jornada simboliza a luta pela identidade, pertença e perda.

O documentário aborda temas como identidade, pertença, perda, migração e a experiência da diáspora. A separação familiar devido ao conflito na Síria e a busca por um lugar ao qual pertencer são motivações centrais. A experiência semelhante à diáspora da família e a sua adaptação a novos ambientes influenciam a narrativa. A narrativa não segue uma ordem cronológica rígida. Isso permite explorar os diferentes aspetos da vida de Andriy em relação à sua situação familiar, trabalho humanitário e desafios pessoais. A estrutura cria tensão e um desejo de unir as partes para compreender a imagem completa. A narrativa parece ser apresentada a partir de uma perspetiva em terceira pessoa, que permite ao espectador mergulhar na vida e nas experiências de Andriy. Isso permite explorar tanto as suas ações exteriores quanto os seus conflitos internos e emoções.

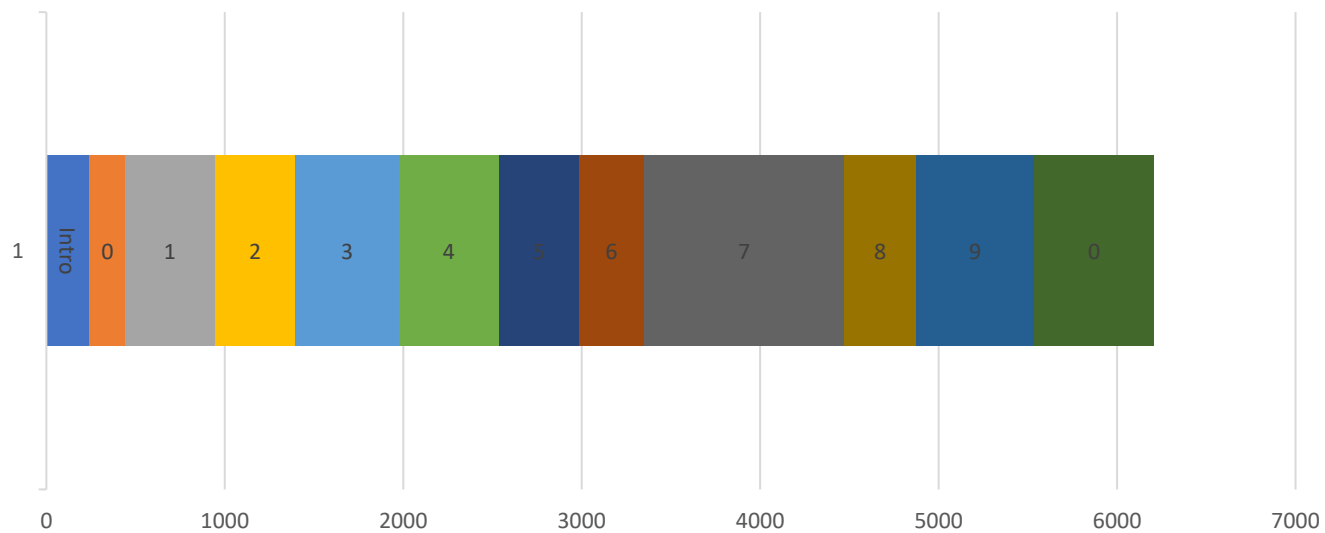


Tabela 1 This Rain Will Never Stop (2020) – Estrutura de seções do filme em segundos, (Khodr, 2023)

Os curdos na Síria e a diáspora curda

A questão da apátrida dos curdos na Síria teve origem num recenseamento discriminatório efetuado em 1962, que afetou cerca de 300.000 curdos a quem foi negada a cidadania síria (Allsopp, 2014, p. 135). Embora o governo sírio tenha feito algumas concessões, a maioria dos curdos apátridas continua sem cidadania. Enfrentam restrições, discriminação e oportunidades limitadas em vários aspetos da vida (Allsopp, 2014). Do ponto de vista económico, são marginalizados, trabalhando em empregos subalternos e no sector informal, com acesso limitado à propriedade, ao emprego e aos serviços financeiros (ibid.). A apátrida tem impulsionado a migração urbana, levando ao aparecimento de bairros de lata e a dificuldades de acesso a serviços básicos (ibid.). Os partidos políticos curdos representam os interesses dos curdos apátridas, mas não têm sido capazes de resolver plenamente a sua situação (ibid.). A apátrida reforça os laços comunitários e os sentimentos nacionalistas entre os curdos (ibid.). Apesar das promessas, o governo sírio não resolveu efetivamente a questão, e os curdos apátridas continuam marginalizados e politicamente empenhados (ibid.). A eclosão da revolta síria em 2011 trouxe mudanças à dinâmica da apátrida nas áreas controladas pelos curdos (ibid.).

Os partidos curdos enfrentaram uma crise ao perderem apoio entre a população curda, enquanto a consciência nacional curda estava no seu nível mais elevado (ibid.). A crise resultou da retirada do apoio da população e da desvinculação dos partidos em relação ao povo (ibid.). As críticas aos partidos incluíam o facciosismo, a fraqueza das políticas e da ideologia, a excessiva concentração em organizações externas, os problemas de liderança, as alegadas relações com o Estado e a incapacidade de obter concessões do Estado (ibid.). Estas questões têm estado presentes desde o início do movimento partidário curdo, mas os últimos anos marcaram uma crise acrescida (ibid.). Allsopp explora as deficiências inerentes ao movimento partidário curdo, tais como a sua incapacidade de mobilizar a população, os incentivos limitados ao envolvimento, a ilegalidade, a interferência do Estado e as condições geográficas e demográficas na Síria (ibid.). Estes fatores contribuíram para o facciosismo, a focalização externa e as dificuldades em construir um movimento curdo unido (ibid.). A composição da direção e a persistência de relações de poder tradicionais também desempenham um papel importante nas deficiências do partido (ibid.).

O sistema de partidos políticos curdos na Síria tem sido frágil e propenso ao facciosismo, incapaz de obter concessões do Estado (ibid.). No entanto, a crise no seio dos partidos começou apenas alguns anos antes da revolta síria, e vários fatores contribuíram para esta situação (ibid.). Um deles é a retirada dos intelectuais curdos das fileiras dos partidos, que

optaram por trabalhar de forma independente (ibid.). A sua saída deveu-se a divisões internas nos partidos e a desacordos com a direção (ibid.). A saída dos intelectuais teve um impacto significativo nos partidos, diminuindo a sua capacidade de desempenhar funções sociais e atividades culturais (ibid.). As atividades culturais e os projetos de promoção da identidade curda são agora levados a cabo fora do envolvimento direto do partido (ibid.). As restrições estatais à cultura curda politizam ainda mais estas atividades (ibid.). A retirada dos intelectuais alterou fundamentalmente a natureza da política partidária curda na Síria, enfraquecendo o envolvimento dos partidos nos assuntos culturais, que outrora constituíam um aspeto crucial da sua identidade (ibid.).

O desenvolvimento das tecnologias da informação, nomeadamente da Internet e dos telemóveis, teve um impacto significativo no movimento político curdo na Síria (ibid.). Aumentou o fosso entre a sociedade curda tradicional e as gerações mais jovens que cresceram com a tecnologia, o que deu origem a diferenças geracionais (ibid.). Embora o acesso à Internet tenha sido limitado na Síria, a geração mais jovem, os jovens urbanos e os estudantes puderam aceder a fontes de informação alternativas e contornar os partidos políticos (ibid.). Os ativistas e intelectuais curdos têm utilizado a Internet para criticar os partidos e apresentar perspetivas alternativas sobre as questões curdas (ibid.). A televisão por satélite também desempenhou um papel importante na formação da consciência nacional curda, expondo a população curda a notícias e a programas culturais de outras regiões curdas (ibid.). A disponibilidade das tecnologias da informação conduziu a um aumento das críticas aos partidos políticos, em especial por parte da geração mais jovem, que anseia por mudanças e considera os partidos desligados da sociedade curda (ibid.). Esta consciência nacional crescente entre os curdos não tem sido efetivamente utilizada pelos partidos políticos (ibid.). De um modo geral, a difusão das tecnologias da informação expôs os problemas internos dos partidos, pôs em evidência as diferenças geracionais e transformou a imagem dos partidos, de modernizadores e progressistas em elitistas e desligados (ibid.).

No filme, vemos a importância dos meios de comunicação e de estar sempre conectado e ligado – seja através de videochamadas do pai do protagonista com membros da família na Síria e no Iraque ou da presença de câmaras de telemóvel na celebração do Newroz. Ou também no casamento do irmão na Alemanha: através de uma gravação/videochamada em tempo real com um telemóvel, outros membros da família também participam digitalmente no casamento (consulte figura 16 e 18 e Gorlova, 2020, 00:51:00; 00:48:00; 00:59:44). O protagonista também vê filmagens dos ataques do auto-proclamado Estado Islâmico aos curdos, por exemplo, com outros jovens na celebração do Newroz. (Gorlova, 2020, 00:59:44)

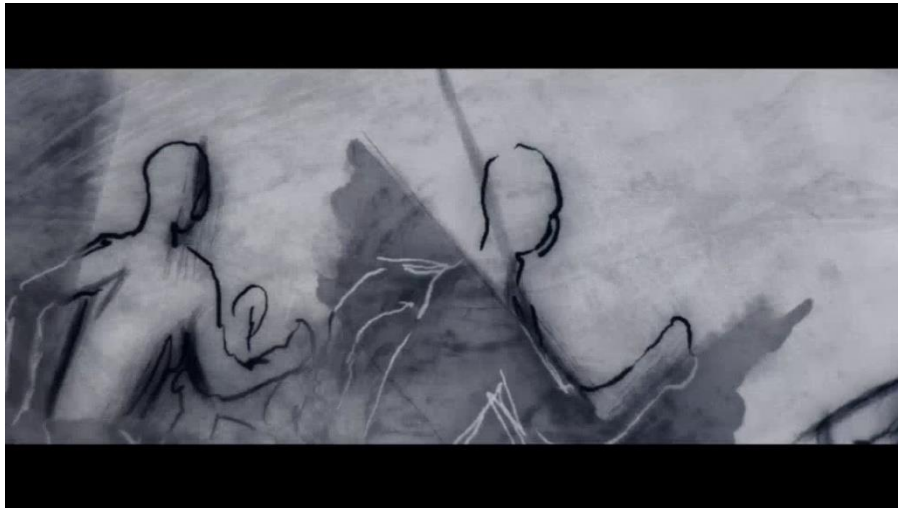
Conclusão

Através do documentário e da sua estrutura narrativa fragmentada, podemos observar como a vida do protagonista Andriy Lazgin Suleiman é habilmente apresentada em várias fases e locais. A segmentação em 12 partes permite uma exploração aprofundada de momentos cruciais, destacando o impacto da guerra civil na Síria na vida de Andriy e na sua família. Esta abordagem narrativa envolve os espectadores num processo de descoberta contínua, enquanto os diferentes segmentos se conectam para compor uma história abrangente e emotiva.

As temáticas complexas de identidade, pertença e perda são habilmente entrelaçadas na narrativa, refletindo a realidade de muitos indivíduos afetados por conflitos e diásporas. A trajetória de Andriy, marcada por desafios e adaptações, torna-se um espelho para as experiências de muitos que enfrentam circunstâncias similares. As mudanças na perspetiva narrativa, que oscila entre os momentos íntimos e as transformações mais amplas, permitem que os espectadores se conectem emocionalmente com a história.

A influência da teoria dialética de Eisenstein na montagem do filme é clara, à medida que elementos contrastantes e a estrutura fragmentada colaboram para criar uma narrativa rica e interligada. A não-linearidade da história desafia o público a reconstituir mentalmente os fragmentos, fomentando o envolvimento ativo e estimulando a reflexão sobre os temas abordados. Mas é também uma expressão do próprio estado de dispersão e da experiência e entrelaçamento de vários conflitos e políticas fronteiriças. O filme mostra também a condição da diáspora curda, que hoje, devido ao colapso do Império Otomano, que era um Estado multiétnico, se encontra em vários Estados modernos, e a sua vida entre as políticas destes países que os têm sistematicamente oprimido durante décadas.

Em análise, o filme não é apenas um documentário sobre um indivíduo, mas uma exploração poética e complexa das lutas e triunfos humanos diante das adversidades. Através da combinação de elementos narrativos e estruturais, a obra convida os espectadores a imergir profundamente nas experiências retratadas e, ao fazê-lo, refletir sobre a resiliência da condição humana perante as mudanças, perdas e a busca contínua por identidade e pertença.



Figuras 19-21 Rasmussen, J. P. (Realzador). (2021). *Flee* [Filme]. Vice Studios; Left Handed Films; RYOT Films; Final Cut for Real; Sun Creature Studio; Arte; Danish Film Institute; Swedish Film Institute; SVT; Norwegian Film Institute; Creative Europe; Movistar Plus; CNC; Fritt Ord

III. 1.5 Flee (2021)

Sinopse

Flee é um documentário de animação de 2021 realizado por Jonas Poher Rasmussen. O filme conta a história de Amin, um jovem homossexual que fugiu do Afeganistão em criança com a sua família e acabou por se mudar para a Dinamarca. Através de uma série de conversas com o seu amigo e cineasta Jonas, Amin reflete sobre as suas experiências de crescimento como refugiado e os desafios que enfrentou ao tentar construir uma nova vida num país estrangeiro. O filme utiliza um estilo de animação único para misturar as memórias e experiências de Amin com imagens de arquivo e fotografias pessoais, criando um retrato poderoso e íntimo da viagem de uma pessoa através da deslocação e do trauma.

Análise

Estrutura da narrativa

É impossível não pensar em *Valsa com Bashir* (2008), de Ari Folman, quando se vê o documentário de animação *Flee* (2021) – afinal, *Valsa com Bashir* (2008) é a primeira longa-metragem de animação documental.

O meio da animação permitiu a Ari Folman, que até ao filme era sobretudo um documentarista clássico, ultrapassar os limites e a ortodoxia do género documental. Os mundos visuais de *Valsa com Bashir* – os múltiplos níveis metafóricos, os cenários surreais e as transições – seriam impossíveis sem a animação. No entanto, o seu filme utiliza métodos documentais clássicos e instrumentos estilísticos como entrevistas, voz-off e recontagens, transcendendo assim os limites do género. Embora o filme aborde o massacre de Sabra e Shatila no Líbano, fala também da cultura e do trauma da memória e utiliza um método introspetivo e autobiográfico para criar um mundo visual emotivo.

Folman utiliza os métodos e dispositivos estilísticos do filme documental e atravessa as fronteiras do género através do uso de animação e música, que tem sempre uma forte função dramática e está entrelaçada com o enredo. O enredo é acompanhado por música neoclássica do Max Richter e acentos com música (israelita) dos anos 80.

Rasmussen, por outro lado, conta a história do seu amigo Amin – também utiliza situações clássicas de entrevista (comparar figura 19) que parecem entrevistas biográficas semi-

estruturadas e nas quais a presença do filme documental e da própria situação de entrevista torna-se clara.

Para tal, Amin conta a sua história de migração de forma cronológica passando por vários países – o filme enquadra estes eventos e lugares na história contemporânea, por exemplo, utilizando eventos locais como a abertura do primeiro McDonalds na União Soviética em 1990 ou como os passageiros de um cruzeiro estónio encontram um barco de refugiados e os seus ocupantes são salvos.

O *MS Estonia* e o desastre que acompanhou o seu naufrágio em 1994, bem como a primeira inauguração de um McDonald's, a principal imagem do capitalismo moderno e da *fast food* americana em Moscovo, na antiga União Soviética, fazem parte da memória coletiva. Flee utiliza estes acontecimentos da memória coletiva para os recontar a partir da perspetiva do protagonista Amin. A discriminação racial leva à detenção temporária do protagonista e do seu irmão à margem da inauguração do McDonald's. O protagonista é vítima de violência física e testemunha a violência sexual que acontece com uma mulher, presumivelmente refugiada. É vítima de violência física e testemunha a violência sexual infligida a outra mulher, presumivelmente refugiada. A sua memória pessoal da inauguração do McDonald's não é o contacto com a comida rápida americana, mas um encontro violento com a polícia. A abertura da McDonald's pode ter acontecido com qualquer loja – não necessariamente a primeira loja em Moscovo – o evento é apenas a ligação aos acontecimentos dos nossos tempos.

Do mesmo modo, o encontro entre o barco de refugiados e o MS Estonia é outro exemplo no filme: O filme utiliza este acontecimento para criar uma mudança de perspetiva e quebrar a narrativa dos media ocidentais, contando-o a partir da perspetiva do protagonista, que sentiu vergonha do encontro e da operação de salvamento dos refugiados e critica a reportagem posterior, que foi centrada no acontecimento. Desta forma, o filme cria uma mudança narrativa ao longo da sua duração, mas utiliza a perspetiva dos media com as filmagens de arquivo, para depois as apresentar na animação de uma perspetiva diferente, testemunhal mas também reflexiva.

Estilo de animação e design visual

Flee é construído através da combinação de duas técnicas de animação distintas: a Animação Tradicional e a Animação Stop-Motion. Cada uma dessas técnicas é usada de maneira inteligente para transmitir elementos específicos da narrativa e aprofundar a compreensão emocional do público.

A Animação Tradicional é utilizada de forma astuta para explorar a complexidade da identidade do protagonista. Ao obscurecer e alterar a sua aparência por meio desse estilo de animação, o filme busca visualmente transmitir as máscaras que o protagonista utiliza para ocultar as suas ações durante o processo de asilo – era uma história falsa que contou às autoridades durante o procedimento de asilo quando era criança à entrada – a história foi-lhe imposta pelo traficante. A técnica adiciona uma camada intrigante à narrativa, encapsulando as ramificações emocionais e psicológicas.

A fluidez e a suavidade da Animação Tradicional permitem que o filme revele as nuances das expressões faciais e gestos do protagonista, destacando os conflitos internos que ele enfrenta enquanto tenta escapar das consequências legais das suas ações.

Por outro lado, a Animação Stop-Motion é usada para evocar a crueza e a intensidade das experiências traumáticas vividas pelo protagonista. As ilustrações em preto e branco, que são caracterizadas pelo seu aspecto deliberadamente não polido, encapsulam a sensação de inacabamento e desordem que frequentemente acompanham memórias dolorosas. Essa técnica cria um contraste visual marcante em relação à fluidez da Animação Tradicional, enfatizando a desconexão emocional do protagonista de suas experiências passadas. A natureza tátil e física da Animação Stop-Motion transmite uma sensação de tangibilidade e presença visceral, permitindo que o público compartilhe uma conexão emocional direta com as memórias traumáticas do protagonista. Cria também mundos surreais que ultrapassam as representações realistas.

Através dessa dualidade de técnicas de animação, o filme ultrapassa as limitações do meio visual, mergulhando profundamente na psicologia do protagonista e na complexidade das histórias que ele tece. A Animação Tradicional e a Animação Stop-Motion se unem como estilos distintos e, no entanto, complementares, fundindo-se para criar uma experiência cinematográfica rica em significado emocional e narrativo. O filme demonstra a potência artística das diferentes formas de animação, transformando-as em ferramentas poderosas para contar uma história multifacetada e envolvente.

As imagens de arquivo histórico que mostram notícias antigas desempenham um papel fundamental, adicionando uma camada adicional de profundidade e contextualização ao filme. Funcionam como janelas temporais para eventos passados, permitindo que o público reviva momentos históricos significativos. Ao apresentar notícias reais da época, essas imagens de

arquivo estabelecem uma ligação tangível com o contexto em que a narrativa se desenrola. Essas imagens de arquivo são, de certo modo, um documento da realidade histórica, oferecendo uma visão autêntica dos eventos e atmosfera de época.

Sua presença no filme cria uma sensação de autenticidade, reforçando o compromisso do filme em representar a realidade e os sentimentos daquele período específico. Ao serem intercaladas com as animações que retratam os acontecimentos do ponto de vista do protagonista, as imagens de arquivo assumem uma dimensão especial. Elas fornecem um contraponto objetivo e imparcial à perspectiva subjetiva do protagonista, adicionando complexidade à narrativa.

Na análise, essas imagens de arquivo devem ser avaliadas quanto à sua precisão histórica e ao impacto emocional que trazem ao público. Elas oferecem uma oportunidade para o espectador compreender a relação entre a história do protagonista e o contexto histórico real em que ela se desenrola.

Mas as imagens de arquivo também levantam questões sobre o poder das imagens e a posição hegemônica dos meios de comunicação social e a forma como estes moldam a memória coletiva.

Conclusão

Flee é um documentário de animação que mergulha na vida, nas traumas e nas experiências de Amin, que deixou o Afeganistão e se estabeleceu na Dinamarca. O filme é uma obra-prima que demonstra a capacidade da animação como meio artístico e narrativo para explorar temas complexos como identidade, migração, liminaridade, trauma e pertencimento.

A estrutura narrativa inspirando-se em filmes documentais anteriores que exploraram a interseção entre animação e realidade. Assim como *Valsa com Bashir*, *Flee* transcende as fronteiras do documentário tradicional, utilizando entrevistas e recontagens para construir uma narrativa introspectiva e pessoal. A história de Amin é contada de forma cronológica, entrelaçada com eventos históricos e memórias coletivas, amplificando a compreensão das experiências do protagonista e do contexto histórico em que elas ocorreram.

O estilo de animação desempenha um papel crucial na representação das camadas emocionais e psicológicas da história de Amin. A combinação das técnicas de Animação Tradicional e Animação Stop-Motion cria um equilíbrio visual que permite explorar tanto as máscaras da

identidade quanto os traumas vividos. A fluidez da Animação Tradicional capta as nuances das emoções internas do protagonista, enquanto a crueza da Animação Stop-Motion dá vida às memórias traumáticas de uma forma visceral e tangível. A interação entre essas técnicas enriquece a narrativa e enriquece a experiência do espectador, proporcionando uma compreensão mais profunda da jornada de Amin.

A incorporação de imagens de arquivo histórico no filme adiciona uma dimensão adicional à narrativa. Ao contextualizar os eventos da vida de Amin com imagens reais da época, o filme estabelece uma ligação concreta entre a história pessoal do protagonista e os acontecimentos históricos globais. As imagens de arquivo não apenas oferecem autenticidade à narrativa, mas também questionam a influência dos meios de comunicação na formação da memória coletiva. Essa *interplay* entre as animações e as imagens de arquivo proporciona uma perspectiva multifacetada e complexa da experiência de Amin.

Através de uma abordagem única e altamente estilizada, o filme mergulha nas profundezas da psicologia do protagonista, transmitindo suas emoções e experiências de maneira visualmente cativante e emocionalmente poderosa. A combinação de técnicas de animação, a estrutura narrativa não convencional e a integração de imagens de arquivo histórico resultam em uma obra rica em significado, contribuindo para a compreensão das complexidades da jornada humana através da deslocação e do trauma.

III. 1.6 Lisboa pós-colonial como espaço de filmagem

O Lusotropicalismo e o Estado Novo

A ideologia político-institucional do Estado Novo atingiu seu auge entre as décadas de 1950 e 1960. Os 'ministros ultramarinos' de Salazar, bem como comandantes navais e ministros das relações exteriores como Armindo Monteiro, Adriano Moreira, Sarmento Rodrigues e Franco Nogueira, tiveram um papel destacado na formulação da propaganda estatal no tenso mundo pós-guerra (Pinto, Ferreira & Mota, 2018). Sob seu poder, Portugal conseguiu inicialmente manter seus 'territórios ultramarinos' apesar da pressão internacional.

"Portugal uno e indivisível do Minho a Timor" (RDP, 2012).

Na Lei Colonial [Ato Colonial] de 1930, que definiu os princípios do poder imperial e sua prática institucional em relação às colônias, bem como sendo o primeiro documento constitucional do Estado Novo, as colônias ainda eram referidas como tal (Salazar et al., 1933). Portugal não devia mais ser percebido como colonialista. No entanto, a nova terminologia e sua retórica acompanhante não mudaram as práticas do poder colonial nem as realidades da vida das pessoas (Pinto, Ferreira & Mota, 2018). A propaganda do Estado foi uma tentativa de declarar o império colonial como um único território. A obra do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, que posteriormente teve um papel ativo, tornou-se um instrumento da ideologia estatal portuguesa. O Estado Novo procurava características distintivas de outros poderes coloniais e também procurava criar uma consciência nacional de que Portugal não se limitava ao pequeno território na Península Ibérica, mas que era uma nação intracontinental (ibid.).

As instituições do Ministério dos Negócios Estrangeiros [Ministério dos Negócios Estrangeiros], bem como as instituições do Ministério do Ultramar [Ministério do Ultramar], deveriam manter o poder imperial (ibid.). Adriano Moreira e Sarmento Rodrigues, que chefiaram os ministérios, foram figuras importantes para a ideologia do Estado Novo: Moreira lutou contra os combatentes da independência do MPLA [Movimento Popular de Libertação de Angola] no norte de Angola em 1961, e Rodrigues convidou o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre para o império colonial português e organizou uma viagem de sete meses para ele e apresentou seu trabalho a Salazar (ibid.). A Junta de Investigações do Ultramar [Comissão de Pesquisas Ultramarinas], que era composta por vários institutos e centros de pesquisa, era responsável por transmitir conhecimentos sociológicos e antropológicos sobre os colonizados: eles organizavam viagens de estudo e projetos de pesquisa para as colônias (ibid.). Além disso, a Junta de Investigações do Ultramar foi importante na criação da ideologia do Lusotropicalismo,

que pretendia abafar acusações de Portugal racista. Gilberto Freyre tratou da relação de Portugal com suas colônias em seus livros *Casa-Grande & Senzala* (1933), bem como em seu livro *O Mundo que o Português Criou* (1940).

O livro *Os Mestres e os Escravos* foi escrito em uma época em que o racismo (europeu) era disseminado em instituições e na sociedade (Schneider, 2012). Seu livro também é visto à luz de sua relação crítica com a modernidade: ele é influenciado por autores espanhóis cuja sociedade rural e católica espanhola enfrentava o desafio social e a decisão, respetivamente, de aderir à modernidade ou permanecer com suas próprias tradições (ibid.). O autor argumenta que a sociedade brasileira é mais avançada e progressista devido à sua mistura étnica (ibid.). A mistura de uma pessoa branca e uma indígena é ótima para os trópicos e para os desafios da civilização, argumenta o autor (ibid.). O autor elogia a abertura dos portugueses para se misturar com os povos indígenas, além disso, os portugueses não têm orgulho racial como outros europeus (ibid.). Ele cunhou o termo Lusotropicalismo para descrever que os portugueses, que foram eles próprios colonizados e governados por diferentes populações, poderiam ser mais adaptáveis em diferentes contextos devido à sua disposição para se misturar com outros povos (através do casamento ou através de relações ilegítimas) (ibid.) A história de Portugal é marcada pelo colonialismo e uma reformulação do entendimento entre colonizador e colonizado, que foi drasticamente alterada pela Revolução dos Cravos e a independência de suas colônias. O país se encontrava em uma situação em que tinha que se (re)inventar (Feldman-Bianco, 1995). Ele é lembrado pela sociedade como a potência colonial com suas chamadas 'Descobertas e Explorações do Novo Mundo'. Com a mudança, Portugal enfrentou a redefinição de suas relações: com a Europa, mas também com suas antigas colônias na África, com o Brasil (que, no entanto, tornou-se independente já em 1822) - e sua posição no mundo (Feldman-Bianco, 1995).

Tendências da Imigração Pós-colonial a partir de 1974

Até meados da década de 1980, Portugal não era um país de imigração, mas sim de emigração: mais de 40% da população da época vivia fora de Portugal (Baganha et al., 2005). A história da emigração portuguesa tem várias fases, incluindo (a) o aumento da emigração para o Brasil até ao fim da Segunda Guerra Mundial; (b) emigração intra-europeia no início dos anos 1960 até à Revolução dos Cravos - principalmente para França e Alemanha; (c) com a entrada na União Europeia, houve mais emigrações intra-europeias para a Suíça, Espanha, Andorra; e (d) um movimento de emigração com profissionais qualificados para o Brasil e as antigas colônias, bem como para outros países (Padilla & Ortiz, 2012). A transformação radical num país de imigração pode ser atribuída a vários fatores e significa que Portugal enfrenta

novos processos de negociação social no entendimento da identidade nacional e do conceito de cidadania. Este capítulo concentra-se na fase pós-colonial e pós-revolucionária, ou seja, entre 1974 e 1986, e na segunda fase de imigração entre 1986 e 2000. O propósito deste capítulo é apenas destacar as tendências da migração. As tendências refletem condições políticas e crises. A tese não pode elaborar a complexidade dos movimentos de imigração e o seu entrelaçamento com o período colonial e de descolonização, bem como a fase pós-colonial das antigas colónias africanas, mas apenas visa proporcionar uma breve visão geral. Os movimentos de imigração de pessoas dos PALOP [Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa] começaram após a Revolução dos Cravos e o número de pessoas dos PALOP aumentou até meados da década de 1980. Antes disso - ou seja, após a Segunda Guerra Mundial - os imigrantes eram principalmente da Alemanha, França, Reino Unido, Espanha - mais tarde membros da União Europeia - bem como de Cabo Verde e Brasil. A partir da década de 1990, os grupos de imigração diversificaram-se. Para além dos grupos de imigração dos PALOP, houve um ressurgimento dos movimentos de migração do Brasil e um aumento dos movimentos de imigração de países da Europa Oriental como Ucrânia, Moldávia e Roménia, bem como uma pequena proporção de pessoas do Sul e do Leste da Ásia, como Índia e China. Os desenvolvimentos da década de 1990 também caracterizam os movimentos de imigração das duas primeiras décadas do século XXI. Estão a tornar-se mais diversificados e complexos. Se anteriormente estavam ligados a laços históricos ou culturais do período colonial - a percentagem de falantes de português ainda era de 77% em 2000 - os padrões de imigração mudaram e diversificaram-se (Baganha, 2005). Portanto, pode-se fazer uma distinção entre os seguintes grupos:

- Pessoas dos PALOP (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, e Guiné Equatorial), que frequentemente trabalham no sector industrial, bem como no sector informal,
- Pessoas do Brasil, que vieram para Portugal em diferentes épocas e de diferentes partes do Brasil, e que trabalham em empregos qualificados e não qualificados,
- Cidadãos da UE e dos EUA, que muitas vezes têm empregos qualificados ou são autônomos ou aposentados em Portugal,
- Pessoas de países da Europa Oriental como Ucrânia, Moldávia e Roménia, que muitas vezes trabalham no sector industrial e informal,
- e pessoas do Sul e do Leste da Ásia que trabalham no comércio e nos serviços ou são autônomos (como da Índia, Paquistão e China) (Dias et al., 2002). A maioria dos imigrantes vive na região metropolitana de Lisboa e no Algarve. A maioria dos imigrantes hoje trabalha na construção, serviços, restaurantes e hotéis.

A migração não pode ser entendida como um processo fechado ou singular. Além da migração auto-organizada, a migração é muitas vezes organizada e realizada por agências ou terceiros. Migração no Portugal Pós-colonial e Pós-revolucionário Quando Portugal não queria separar-se das suas colónias, a Alemanha e a Grã-Bretanha, bem como a França, investiram capital nas colónias portuguesas para ganhar gradualmente poder e controle econômico. Por exemplo, tomaram controle da Companhia do Niassa em Moçambique, que tinha a concessão sobre áreas de terra, e tomaram controle do Caminho de Ferro de Benguela em Angola (Newitt, 2010). Segundo o historiador Malyn Newitt, na Conferência de Paz de 1919, as colónias portuguesas e otomanas foram ameaçadas de divisão entre os Aliados. O que se tornou realidade para os otomanos e os colonizados, os portugueses foram poupados. Para Portugal, as colónias tornaram-se um fardo diplomático e económico, e ao mesmo tempo o próprio país tornou-se mais instável (Newitt, 2010). Grande parte da população não era alfabetizada. Além disso, havia trabalho infantil, e a sociedade patriarcal dava poucos direitos às mulheres (ibid.). Um golpe militar de generais em 1926 foi o início de uma ditadura militar que se transformou no sistema do Estado Novo alguns anos depois. António de Oliveira Salazar, então ministro das finanças, tornou-se presidente em 1932 e governou o país e suas 'províncias ultramarinas' até o seu acidente vascular cerebral [com os seus assessores a fazerem-no acreditar que continuava a governar o país] (ibid.).

Ao contrário de outros líderes fascistas da sua época, Salazar evitava a publicidade (ibid.). Era percebido pela população como uma parte importante da Igreja Católica, um asceta e professor (ibid.). Os seus principais colaboradores, como Marcello Caetano e Adriano Moreira, eram também professores universitários. O regime do Estado Novo foi predominantemente liderado por académicos.

O Estado Novo foi um obstáculo para os processos de descolonização das Nações Unidas em 1960. Em vez de ceder, Portugal organizou campanhas para o quingentésimo aniversário de Henrique o Navegador (ibid.). Ao contrário dos belgas, Salazar não queria romper com as suas colónias. Sob o Estado Novo e as suas chamadas 'províncias ultramarinas', os colonizados eram iguais em questões de direitos dos cidadãos. Com a emenda constitucional de 1951, estas deixaram de ser definidas como colónias. Sob o sistema ditatorial do Estado Novo de Antonio de Oliveira Salazar, Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné Portuguesa, Índia Portuguesa, Timor Português, Macau, São João Baptista d'Ajudá e São Tomé e Príncipe deixaram de ser consideradas colónias, mas províncias ultramarinas [província ultramarina] que faziam parte de uma "nação multiétnica e pluricontinental" [Nação Multirracial e Pluricontinental] e já não faziam parte do império colonial português [Império Colonial Português] (Salazar, 1951). Esta foi a resposta do Estado Novo ao pedido do Conselho de

Segurança das Nações Unidas para abandonar as colónias (Conselho de Segurança da ONU, 1966).

Na verdade, porém, era apenas um pequeno grupo de 'assimilados' [pessoas assimiladas] que, renunciando à sua religião (se não fossem católicos); aos seus 'hábitos africanos'; cumprindo o serviço militar e demonstrando fluência na língua portuguesa, tanto escrita como falada – se tornaram iguais. No entanto, os assimilados não eram reconhecidos como iguais pela sociedade portuguesa. Em 1960, era apenas 1% da população PALOP que solicitava o estatuto (Dinerman, 2006). A igualdade formal sob a compulsão de descartar as suas origens também tinha o propósito de prevenir associações anticoloniais. Muitos membros fundadores do movimento de libertação angolano MPLA [Movimento Popular de Libertação de Angola] como António Agostinho Neto, entre outros, na luta contra os colonizadores portugueses eram assimilados (Weigert, 2016). A distinção entre assimilados e indígenas foi formalmente abolida em 1961 (Arenas 2011). Ao mesmo tempo, a resistência angolana estava a formar-se na diáspora congoleza. Seguiram-se vários levantamentos e ações anticoloniais, em que os proprietários de plantações brancas também foram massacrados (Newitt, 2010). A formação de movimentos anticoloniais foi anunciada pelas guerras coloniais de 1961, que se espalharam de Angola para Moçambique e Guiné e duraram até 1974 (ibid.).

Marcaram o início de uma mudança de direção para Portugal e suas colónias. As lutas anticoloniais eram inicialmente locais, e em parte os movimentos estavam em guerra uns com os outros, como em Angola, por causa da questão do poder pós-colonial, que evoluiu para uma guerra (civil) por procuração global à medida que os EUA e Cuba se tornavam mais influentes (ibid.). Para os movimentos anticoloniais e a sua própria consciência nacional, a diáspora e os seus exilados no Congo, Tanzânia, Zâmbia, Malawi foram importantes. Além disso, movimentos de libertação como o MPLA [Movimento Popular de Libertação de Angola], FRELIMO [Frente de Libertação de Moçambique] e PAIGC [Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde] eram liderados pela elite educada e caracterizados por um discurso socialista (ibid.).

O fim do Estado Novo e o início da Revolução dos Cravos foram anunciados pela canção portuguesa "Grândola, vila morena". A Revolução dos Cravos impulsionou a melancólica melodia do fado nos lugares turísticos (Birmingham, 2018). O mercado literário português abriu-se ao mundo: o que antes era proibido tornou-se comercialmente disponível (ibid.). Com a abertura, a literatura foi traduzida para o português, trazendo muitas novas ideias e perspectivas para um Portugal libertado (ibid.). Além disso, programas de reforma melhoraram as condições de trabalho na agricultura. No entanto, em Portugal socialista, cerca de 20% da

indústria era propriedade do estado, o que a tornava pouco atraente para proprietários e acionistas. Como resultado, muitos dos acionistas e proprietários da indústria emigraram para o Brasil e Europa (ibid.). Havia cerca de 700.000 pessoas dos países PALOP que migraram para Portugal na década de 1970 (Jack, 2019, p. 175). Em Lisboa, muitos dos imigrantes viviam em bairros de lata (ibid.). Os movimentos migratórios da década de 1970 foram principalmente caracterizados por pessoas de Cabo Verde: a seca atingiu o Sahel, e com ele as ilhas cabo-verdianas. Além disso, muitos dos imigrantes cabo-verdianos, que já estavam em Portugal, migraram para a França para melhores condições salariais (Birmingham, 2018).

O segundo grupo de pessoas envolvidas nos movimentos migratórios durante as fases de descolonização e pós-colonial foram os 'retornados' portugueses. Os retornados são portugueses ou descendentes de portugueses e de origem africana. Alguns retornados viveram nas antigas colónias durante gerações e retornaram a Portugal durante a fase de descolonização. Só em Angola e Moçambique, havia pelo menos 650.000 indivíduos (Arenas, 2011). Os retornados deixaram as antigas colónias em massa; isto representou um aumento de 5% da população em Portugal e trouxe desafios económicos (Lubkemann, 2002, pp. 189–213).

Os retornados, bem como as pessoas nascidas nos 'territórios ultramarinos' que expressavam um sentimento de pertença a Portugal, tinham a oportunidade de se tornar cidadãos portugueses de acordo com o Decreto-Lei Nº 308-A/75 de 24 de Junho. Este decreto-lei também concedia a cidadania aos descendentes portugueses até ao terceiro grau. No entanto, também resultou na perda de cidadania para as pessoas que não tinham vivido em Portugal por mais de cinco anos até 1974. Muitos refugiados de origem africana tornaram-se cidadãos sem acesso à participação política ou à assistência social. A exclusão da sociedade devido à falta de uma autorização de residência também teve um impacto na formação de estruturas e comunidades migratórias.

A maioria dos migrantes estabeleceu-se nas periferias de Lisboa em chamados bairros de lata, abrigos autoconstruídos de ferro ondulado ou madeira, e procurou trabalho na cidade como trabalhadores ocasionais. O fenómeno da formação dos bairros de lata revelou os problemas sociais do mercado habitacional. No total, 30% da população em 1974 não tinha uma habitação com condições mínimas (Birmingham, 2018, p. 194). Ativistas responderam com programas de renovação social e tornaram as divisões socioeconómicas mais transparentes com o seu trabalho (Birmingham, 2018). Eles estavam a fazer o que o estado não conseguia e combateram as dificuldades da população através da ocupação de habitações vazias, bem como da regulação das rendas (Birmingham, 2018).

O mercado de trabalho português está segmentado em certas partes de acordo com critérios étnicos ou nacionais, de modo que certos grupos de imigrantes se encontram em indústrias e campos de trabalho específicos, como a construção, serviços domésticos, catering ou a indústria hoteleira (Dias et al., 2002). Devido à sua baixa mobilidade no mercado de trabalho e ao facto de que seus níveis de rendimento são baixos, eles raramente estão em concorrência direta com a população portuguesa (ibid.). No entanto, eles são percebidos como uma concorrência ameaçadora no mercado de trabalho (ibid.). A segmentação étnica e nacional está ligada a expectativas sociais e inscrições raciais, bem como a redes de imigração e agências de emprego, que são importantes na fornecimento de informação (Dias et al., 2002).

As guerras na repentinamente distante África foram esquecidas na década de 1980: a realidade africana não desempenhou um papel na vida portuguesa. Enquanto os veteranos estavam a enterrar as suas memórias, a geração mais jovem não queria saber sobre as guerras coloniais (Birmingham, 2018). A entrada de Portugal na então Comunidade Económica Europeia (CEE) em 1986 e a assinatura do Acordo de Schengen criaram uma área comercial europeia e uma cidadania, que derrubou mais barreiras no comércio intra-europeu de produtos agrícolas e industriais (Coppolaron & Lains, 2013). Isso permitiu a mobilidade da migração laboral intra-europeia. Muitos portugueses de baixa qualificação emigraram para outros países europeus. A década de 1980 também marcou o início de novas relações ibéricas e acordos de livre comércio, bem como investimentos mútuos e turismo espanhol. As empresas espanholas beneficiaram-se das baixas condições salariais portuguesas (Birmingham, 2018).

1986 marca o início de um novo governo socialista. Portugal assim se abriu para a Europa - tornando o Portugal anteriormente isolado num país europeu. A adesão à Comunidade Económica Europeia ajudou Portugal a alcançar prosperidade económica, que foi visível na modernização da infraestrutura nas cidades costeiras (ibid.). Além disso, Portugal teve acesso a ajuda económica para construir e expandir a infraestrutura, o que criou uma demanda por trabalho. Muitos dos trabalhadores nos projetos de construção financiados pela CEE eram dos países PALOP. Outra razão para a necessidade de trabalho foi a queda na taxa de fertilidade. Além disso, com a adesão à Europa, a agricultura foi apoiada pelo estado (ibid.). A internacionalização da economia portuguesa criou fluxos de migração duplos que incluíam pessoas da elite financeira, bem como pessoas das indústrias de serviços inferiores (ibid.). O Portugal modernizado atraiu investidores estrangeiros que investiram principalmente nos setores imobiliário e financeiro. A internacionalização da economia tornou a indústria têxtil e de vestuário portuguesa vulnerável à concorrência da Europa Oriental (ibid.).

A segunda fase de imigração foi caracterizada por pessoas oriundas da Europa Oriental. Este grupo incluía diferentes populações provenientes da Rússia, Ucrânia, Moldávia e Roménia, sendo os ucranianos o grupo de imigração mais numeroso entre 2001 e 2003 (Machado, 2006). Estes países da Europa Oriental, que não possuíam relações históricas ou culturais com Portugal, não fizeram parte das "hierarquias de alteridade" portuguesas até o momento dos movimentos de imigração - eles são brancos e geralmente pobres, mas de acordo com uma pesquisa, os africanos - cuja cor de pele é o indicador mais relevante - estavam social e socialmente numa posição mais elevada (Machado, 2006, p. 121). Segundo o autor Igor José de Reno, a imigração destes grupos confundiu o conceito de branquidade - que é sinónimo de 'portugalidade' (Machado, 2006).

Devido a pressões competitivas no mercado de trabalho, muitos imigrantes encontram-se em empregos ilegais. A exploração de trabalhadores em condições ilegais e legais, pode surgir de várias maneiras, incluindo horas extras não pagas, trabalhar em feriados públicos sem um prémio salarial, salários mais baixos em comparação com os nacionais portugueses, bem como através da organização intermediária (Dias et al., 2002). As pessoas em empregos ilegais estão particularmente expostas a práticas exploratórias e têm pouco espaço de manobra devido à dependência financeira (ibid.). As relações de trabalho ilegais através de subcontratados ou agências são uma prática comum, especialmente na principal indústria da construção (ibid.). Para evitar a deteção pelas autoridades reguladoras, os trabalhadores estão constantemente em movimento, mudando de obra em obra (ibid.). Além disso, a Expo'98, que comemorou o 500º aniversário das 'descobertas' e, respetivamente, da colonização, deu origem a uma renovação urbana e arquitetura definidora da cidade, como a Ponte Vasco da Gama, em homenagem ao navegador português. Inclui também o antigo recinto da exposição no leste de Lisboa, agora conhecido como Parque das Nações, que é o bairro mais moderno de Lisboa. Para além dos projetos de construção relacionados com a Expo'98, autoestradas, os estádios para o Campeonato Europeu de Futebol de 2004, o aeroporto de Lisboa e a rede urbana do Porto também foram cruciais na criação de empregos temporários e uma alta demanda por mão de obra. A arquitetura que define a cidade é impensável sem a força de trabalho migrante.

Com a adesão à Comunidade Europeia e ao Acordo de Schengen, a política migratória de Portugal mudou: através dos processos de legalização de autorizações de residência para pessoas dos países de língua portuguesa, houve favoritismo em relação à diáspora lusófona. Além disso, a imigração económica foi limitada com o objetivo de integrar os imigrantes que vivem em Portugal (Baganha, 2005).

Na década de 1990, foram introduzidas várias novas leis referentes aos direitos dos migrantes. Além disso, houve processos de legalização para pessoas que até então estavam no país ilegalmente. Ao legalizar o estatuto de residência das pessoas dos países de língua portuguesa, Portugal procurou fortalecer a cooperação e a amizade com as pessoas dos países PALOP e do Brasil e reduzir os riscos para a população portuguesa causados pela ilegalidade e marginalidade dos grupos de imigrantes (ibid.).

Desde 1997, os trabalhadores, independentemente da nacionalidade, têm o direito de insistir na segurança no trabalho, de processar em caso de despedimento ilegal, de se organizar e fazer greve, de receber salários a tempo, o direito ao subsídio de desemprego (em situações sem culpa), e o direito a um ambiente de trabalho seguro, higiénico e saudável (Santos & Sampaio, 1997). Além disso, os trabalhadores estrangeiros têm direito a um dia de folga por semana, a não trabalhar mais de 40 horas, a 20 dias de férias por ano civil, bem como o direito ao salário mínimo legal (Santos & Sampaio, 1997). Isso os coloca em pé de igualdade com os trabalhadores portugueses.

Os três períodos de legalização introduzidos em 1992-93, 1996, e mais recentemente em 2001 ofereceram aos migrantes a legalização da sua autorização de residência (Baganha, 2005). Isso resultou em muitos imigrantes na UE sem estatuto legalizado a usar Portugal para obter uma autorização de residência legal (Sardinha, 2009). Em 1999, foi introduzida pela primeira vez uma lei contra a discriminação racial que abrangia todas as áreas da vida, incluindo o ambiente de trabalho, bem como os ambientes institucionais (de Almeida Santos & et al, 1999). A Lei nº 134/99 previa a sanção legal para atos ou omissões racistas, pelo menos em teoria (de Almeida Santos & et al, 1999). Além disso, a lei promoveu a pesquisa e estudos sobre discriminação racial em Portugal, que incluiu um relatório anual sobre discriminação racial (de Almeida Santos & et al, 1999). Foi convocada uma Comissão para a Igualdade para preparar o relatório anual (de Almeida Santos & et al, 1999).



Figuras 22-24 Salles, W., & Thomas, D. (Realizadores). (1995). *Terra Estrangeira* [Filme]. VideoFilmes.

III. 1.6.1 Terra Estrangeira (1995)

Sinopse

São Paulo, 1990: O Brasil está a atravessar uma grave crise económica. Quando o governo congela subitamente todas as poupanças dos cidadãos, muitos são afetados profundamente. O jovem ator Francisco Eizaguirre/Paco (Fernando Alves Pinto) é particularmente abalado quando a sua mãe Manuela (Laura Cardoso) morre de um enfarte, causado pelo choque e desespero de perder as suas economias.

Paco decide então partir para Lisboa, Portugal. Lá, ele encontra Alex (Fernanda Pinheiro Torres), uma jovem empregada de mesa brasileira que já vive em Lisboa há algum tempo. Ela foi forçada pelo seu ex-namorado, um criminoso, a contrabandear um objeto de valor incerto. Os destinos de Paco e Alex cruzam-se, e ambos começam uma jornada introspetiva e emocional num país que, apesar de estranho, tem muitos elementos familiares da sua terra natal.

Análise

Através das experiências e interações entre Paco e Alex, *Terra Estrangeira* é um retrato profundo de dois indivíduos que, numa época de mudança e incerteza, procuram sentido e conexão. O filme não só ilustra os dramas pessoais dos seus protagonistas, mas também destaca as consequências drásticas das decisões macroeconómicas sobre os cidadãos comuns.

Além disso, o filme também é um profundo comentário sobre a sociedade brasileira e portuguesa numa época de grandes transformações. Analisar o filme sob perspetivas estilísticas, socioculturais e históricas, considerando os aspetos pós-coloniais, pós-revolucionários e pós-adesão à UE em Portugal, ajuda-nos a entender as múltiplas camadas e significados que permeiam a obra.

O filme aborda o tema da migração, central nas culturas brasileira e portuguesa. Ambos os países têm longas histórias de emigração e imigração, seja por razões económicas, políticas ou sociais. As personagens Paco e Alex simbolizam dois tipos diferentes de migrantes: aquele que foge (Paco) e aquele que se adapta (Alex).

A temática da migração é central no filme e reflete as experiências comuns de brasileiros e portugueses que deixaram os seus países por diferentes razões. O filme proporciona uma reflexão sobre o sentimento de desenraizamento e a busca pela identidade em terras

estrangeiras. O encontro entre Alex e Paco em Lisboa ilustra o conceito de diáspora e a tentativa de se aclimatar numa nova cultura, enquanto simultaneamente se enfrenta os fantasmas do passado.

A migração é mais do que apenas o ato físico de se deslocar de um lugar para outro; ela envolve uma profunda transformação emocional e psicológica. As narrativas migratórias são frequentemente impulsionadas por uma variedade de fatores – sejam eles económicos, políticos ou pessoais – mas todas elas envolvem uma mudança que vai além da geografia.

No caso de Paco, a migração do Brasil para Portugal não representa apenas uma fuga das adversidades económicas, mas também uma busca por uma identidade num espaço que é, ao mesmo tempo, familiar e estranho. Paco pretende regressar à terra natal da sua mãe, o País Basco. O desejo da mãe de regressar ao seu país permanece não realizado devido à sua morte. Paco idealiza a terra natal da mãe e a cidade natal de San Sebastian – para ele, continua a ser um *motivo de postal* não alcançado. Em Terra Estrangeira, também não é o motivo tradicional do regresso, mas o País Basco torna-se um lugar idealizado e imaginativo, que não é um lugar de regresso e que permanece inacessível.

Através de um pacto com Igor Bentes Pena (Luís Alberto Melo) de o ajudar a transportar e/ou contrabandear diamantes, o protagonista não acaba em Espanha, como esperava, mas na capital portuguesa. Portugal carrega consigo um peso histórico e cultural que influencia a perceção de Paco. Ao se mudar para Portugal, Paco não só enfrenta os desafios práticos de viver num novo país, mas também a complexa interação de memórias, histórias e identidades que surgem quando se confronta o passado colonial com o presente.

Alex, por sua vez, já vive em Lisboa há algum tempo quando se cruza com Paco. A sua jornada de migração difere da dele, mas também reflete as nuances da identidade em transição. Apesar de já ter conseguido uma certa integração na sociedade portuguesa, ainda há momentos em que se sente uma *estrangeira*, revelando que a construção da identidade é um processo contínuo e muitas vezes desafiador. Portanto, ela fala dos seus medos de solidão, do seu futuro; da ambivalência de aceitar Lisboa como uma nova pátria indesejada e de desistir da sua antiga pátria, o Brasil, bem como da sua consciência de ser uma estrangeira (Salles, W., & Thomas, D., 1995, 00:10.03-00:11:10).

A relação entre Brasil e Portugal é intrincada e multifacetada, formada por séculos de interação, desde os primeiros dias da colonização até as complexidades das relações

modernas. No filme esta relação é sutilmente explorada, trazendo à tona nuances que vão além do mero relacionamento entre colonizador e colonizado.

A crise económica no Brasil, retratada no filme, reflete os desafios reais enfrentados pelo país nos anos 90. Estes problemas económicos tiveram repercussões sociais e culturais profundas, representadas no filme através das decisões e da motivação do protagonista.

A abertura do filme oferece um retrato sombrio do Brasil dos anos 90, um período marcado por turbulências económicas, hiperinflação e incerteza política após o fim da ditadura militar no Brasil. Esta atmosfera é habilmente capturada pelos realizadores através da narrativa inicial, onde a morte da mãe de Paco está intrinsecamente ligada à crise económica do país: ela morre de choque ao descobrir a desvalorização abrupta da moeda (Salles, W., & Thomas, D., 1995, 00:16:50).

A crise económica não é apenas um pano de fundo para a história, mas um elemento crucial que motiva as ações dos personagens e molda a sua perceção do mundo. Para Paco, a decisão de deixar o Brasil e ir para Portugal não é apenas uma fuga da dor da perda, mas também uma tentativa de escapar de um ambiente de desesperança e instabilidade.

Ao chegar a Portugal, Paco encontra um cenário contrastante. Embora Portugal tenha tido as suas próprias lutas económicas, na década de 90 estava a começar a beneficiar da sua adesão à União Europeia e do investimento e desenvolvimento que vinham com ela. No entanto, a promessa de uma vida melhor em Portugal não é imediatamente realizada.

Além disso, o filme sugere que as lutas económicas, sejam elas no Brasil ou em Portugal, têm impactos profundos na identidade e nas relações pessoais. Paco e Alex, por exemplo, encontram-se imersos numa trama de contrabando e crime, uma escolha que reflete as dificuldades económicas e a falta de oportunidades legítimas. A relação entre eles, e as tensões e desafios que enfrentam, são amplificados pela situação económica e pela necessidade de sobrevivência.

A cidade de Lisboa, com sua rica tapeçaria cultural e histórica, serve como pano de fundo para estas histórias interligadas de migração. A cidade é representada como um lugar de encontro, onde diferentes histórias e trajetórias se cruzam, e onde as noções tradicionais de "casa" e "estrangeiro" são constantemente redefinidas.

Em Lisboa, diferentes culturas e modos de vida colidem. Enquanto algumas personagens

tentam integrar-se e estabelecer laços com outras culturas, outras refugiam-se nas suas próprias comunidades, mantendo-se fiéis a valores e normas tradicionais. Por exemplo, o filme mostra a segregação das pessoas dos PALOP.

Saudade no filme Terra Estrangeira

Paco deixa o Brasil no meio de uma profunda crise económica e após a morte súbita da sua mãe. A sua partida de casa e do seu passado é acompanhada por um sentimento de saudade – não só pelas pessoas e lugares que deixou para trás, mas também pela inocência perdida e pelas oportunidades perdidas como na audição para um personagem de uma produção teatral em São Paulo, não conseguiu falar devido à perda recente da sua mãe e seu sofrimento (Salles, W., & Thomas, D., 1995, 00:26:50).

A ideia de desenraizamento e perda é central na jornada de Paco. O início do filme já nos apresenta a um Brasil em turbulência económica, o que é um presságio das perdas pessoais que Paco enfrentará. A morte súbita da sua mãe é o culminar dessas perdas, deixando-o desamparado num ambiente já hostil.

Paco decide deixar o Brasil, um movimento que, embora impulsivo, representa uma tentativa de fugir da dor e encontrar um novo começo. No entanto, ao chegar a Portugal, a sensação de desenraizamento torna-se ainda mais proeminente.

A cidade de Lisboa, com a sua melancólica beleza e peso histórico, pode ser vista como uma representação física da "saudade". As estreitas ruas, os antigos edifícios e a atmosfera melancólica da cidade refletem o sentimento de desejo e nostalgia que os protagonistas sentem e ao mesmo tempo o país estava a redefinir-se após a Revolução dos Cravos.

Em Lisboa, Paco não apenas se confronta com as dificuldades inerentes a ser um imigrante, como também com a dor da perda e a busca por um sentido de pertença. O peso do passado, a morte da mãe e a sensação de abandono são agravados pela sua condição de estrangeiro numa terra desconhecida. Este sentimento de estar "fora do lugar" e a busca contínua por estabilidade e compreensão são temas universais que muitos imigrantes enfrentam.

A sua jornada em terras portuguesas é, portanto, duplamente desafiadora. Paco tem que lidar com a saudade da terra natal e das memórias que deixou para trás, ao mesmo tempo que tenta criar raízes num novo ambiente. Este processo é doloroso e repleto de desafios, refletindo a complexidade da experiência humana de enfrentar perda e desenraizamento num mundo em constante mudança.

Aspetos estilísticas

O filme frequentemente utiliza primeiros planos e filmagens com câmera na mão. Isso cria uma intimidade e aproxima o espectador das emoções dos personagens. Reflete também a inquietação e o conflito interno dos personagens. A câmera em movimento pode transmitir uma sensação de instabilidade e incerteza, apropriada para a situação dos protagonistas e o contexto socioeconómico em que se encontram. Em contraste com os planos de tripé, que mostram frequentemente as paisagens urbanas de São Paulo e Lisboa, bem como planos de paisagem. Apesar da sua vastidão, São Paulo parece claustrofóbica – Os horizontes estão parcialmente cortados, pelo que não é possível escapar aos inúmeros edifícios de grande altura (consulte figura 22).

A utilização de imagens a preto e branco não só cria uma atmosfera nostálgica ou intemporal, mas pode também ser usada para aumentar contrastes ou intensidades emocionais. A técnica a preto e branco pode também lembrar o espectador de imagens históricas ou documentais, aumentando a sensação de realidade da história.

Através de um ritmo variado de edição – cortes rápidos em momentos intensos e planos mais longos em cenas calmas ou reflexivas - a dimensão emocional da história é enfatizada. Esta técnica pode ser usada para reforçar a dinâmica entre personagens e para destacar pontos cruciais da trama.

A paisagem sonora de um filme é crucial para a sua atmosfera. A escolha de música, seja tradicional ou contemporânea, bem como a utilização de sons ambientes, pode evocar profundas ressonâncias emocionais e imergir o espectador na cultura e período retratados.

Todos estes elementos estilísticos trabalham em conjunto para criar uma narrativa complexa sobre identidade, pertença e alienação. O filme não é apenas uma narrativa, mas também uma experiência, e as decisões estilísticas tomadas são essenciais para transmitir esse sentimento e envolver profundamente o espectador nas vivências das personagens.

Conclusão

Em resumo, o filme não só aborda a incerteza económica como um tema central, mas também examina as suas ramificações na vida dos personagens, nas suas decisões e nas relações que formam. A crise económica serve como um catalisador para a ação e fornece uma lente através da qual os espectadores podem examinar questões mais amplas de identidade, pertença e deslocamento.

Ao entrelaçar estas histórias e destinos, o filme apresenta uma tapeçaria complexa que desafia as noções simplistas de identidade nacional, legado colonial e as relações entre países com uma história partilhada. Terra Estrangeira serve como uma meditação sobre os laços que unem, as cicatrizes que permanecem e a contínua evolução das relações entre Brasil e Portugal.

O relacionamento do protagonista e a Alex torna-se uma metáfora para a experiência diaspórica: a busca por pertença, o equilíbrio entre a preservação das raízes culturais e a integração num novo ambiente, e a constante negociação entre o passado e o presente.

É um drama intenso que explora a luta individual e coletiva por identidade e pertença num mundo globalizado. Ao considerar o filme no contexto da história e cultura tanto do Brasil quanto de Portugal, ele oferece uma visão profunda da experiência humana de perda, busca e redescoberta.

Em conclusão, o filme apresenta *saudade* não apenas como um sentimento individual, mas como uma experiência coletiva profundamente enraizada na história e cultura de ambos, Brasil e Portugal. O filme utiliza este conceito central para explorar a experiência humana de perda, anseio e busca por pertença.



Figuras 25-27 Tréfaut, S. (Produtor & Realizador). (2004). *Lisboetas* [Filme].

III. 1.6.2 Lisboaetas (2004)

Sinopse

O documentário *Lisboetas* (2004) do cineasta brasileiro Sérgio Tréfaut mergulha nas vidas dos imigrantes na Área Metropolitana de Lisboa, oriundos de países não-lusófonos. Através do seu olhar, exploramos o dia-a-dia destes indivíduos, as suas lutas com as autoridades, a sua integração no mercado de trabalho, bem como os seus costumes religiosos e culturais. O filme revela uma Lisboa em transformação devido aos novos fluxos migratórios e desvenda mundos paralelos, muitas vezes invisíveis para a população local.

Análise

O documentário *Lisboetas* (2004) do cineasta brasileiro Sérgio Tréfaut aborda a migração de pessoas de países não-lusófonos na Área Metropolitana de Lisboa. Assim, fala dos movimentos migratórios mais recentes após a adesão de Portugal à UE e da diversificação das tendências migratórias, que não podem ser atribuídas ao passado colonial português, e descreve também a segregação no mercado de trabalho português.

O filme é precedido por uma curta-metragem de 25 minutos intitulada *Novos Lisboaetas*, feita em 2003. Nela, o cineasta explora um tema semelhante. O cineasta Sérgio Tréfaut nasceu no Brasil e estudou filosofia em Paris. Em Lisboa, trabalhou como assistente de realização, bem como jornalista (RTP, 2021). O seu documentário é um dos filmes portugueses mais bem-sucedidos (RTP, 2021). O documentário de Tréfaut oferece uma visão sobre o mundo dos imigrantes: as suas experiências com as autoridades portuguesas e o seu mundo no mercado de trabalho. Ele também aborda a sua religião, música e costumes. Acompanha várias pessoas durante o seu filme de 1h40min. O filme não tem como objetivo retratar indivíduos; não segue imigrantes individuais por um longo período de tempo, mas sim mostra uma Lisboa em ascensão, transformada e mudada pelos novos fluxos de migração. Além disso, o seu filme torna visíveis mundos paralelos: para muitos lisboetas, os imigrantes são 'visíveis' e 'presentes' no quotidiano, mas não têm contato direto com eles. Enquanto assistimos, vemos-os a falar ao telefone com familiares, a fazer o seu caminho na vida, a lidar com as autoridades, a ter filhos, a ouvir o imã na mesquita, a frequentar a igreja ortodoxa.

O filme oferece, portanto, visões de mundos que são desconhecidos para muitas pessoas. Os portugueses são representados apenas como figuras anónimas do outro lado do balcão nas autoridades. São pessoas invisíveis no filme e só aparecem quando o imigrante precisa de ajuda ou recorre a eles em busca de assistência. Como espectadores, temos vislumbres de

muitas áreas da vida quotidiana, mas o filme individualiza e emocionaliza muito minimamente os protagonistas. O filme é acompanhado por música clássica e instrumentos de corda e uma sequência em que imigrantes cantam à noite na parte antiga da cidade. *Lisboetas* mostra os 'novos' lisboetas; retrata os imigrantes dos segundos movimentos de imigração durante a década de 2000. São pessoas de países da Europa Oriental como a Ucrânia, do Sul da Ásia como o Paquistão ou do Leste Asiático como a China. O filme é, portanto, dedicado aos novos grupos de cidadãos e também aborda, pelo menos através de comentários das pessoas retratadas, o fato de que pessoas dos países PALOP, por exemplo, já estão bem estabelecidas na sociedade portuguesa.

A linguagem visual segue as convenções tradicionais dos documentários e filmes jornalísticos. A voz off é usada apenas quando uma carta é lida em voz alta e não aparece de outra forma no filme. A câmera no tripé é usada em situações estáveis como chamadas telefônicas, nas autoridades, no consultório médico, na mesquita, no canteiro de obras. Quando os protagonistas estão em movimento, a câmera também se move. Estas são então tomadas silenciosas com a câmera na mão. A moldura dos imigrantes é em grande parte consistente. Há apenas alguns planos detalhados. Diálogos não ocorrem entre o cineasta e os protagonistas. Em vez disso, ouvimos os diálogos entre os imigrantes, suas chamadas telefônicas ou as conversas, que são frequentemente acompanhadas por intérpretes ou ocorrem devido à falta de habilidades linguísticas, em português muito quebrado com as autoridades. A câmera não interage com os protagonistas; aparece como uma observadora. Os protagonistas geralmente não falam diretamente para a câmera, mas para outras pessoas no enquadramento (embora os portugueses muitas vezes não estejam no enquadramento). Através da limitação da língua – eles frequentemente falam em português – não podemos participar de mundos complexos de pensamento, mas, em vez disso, temos uma perspectiva muito portuguesa sobre a sua situação. Eles não conseguem se articular, não são apresentados pelo nome e, assim, tornam-se figuras anónimas. Na capa do filme *Lisboetas*, o filme pergunta "Quem és tu?" e "O que fazes aqui?". Devido ao seu *background*, o cineasta vê a questão da migração sob a perspectiva de um imigrante. O filme é uma abordagem e perspectiva portuguesa sobre a migração. Aproximamo-nos dos protagonistas apenas da forma como as autoridades, médicos e clientes o fazem. Os momentos em que rezam, falam ao telefone ou cantam são a exceção a esta regra e quebram o estilo principal do filme.

Conclusão

O filme *Lisboetas* é uma representação íntima, mas ao mesmo tempo distante, dos imigrantes em Lisboa. Ao escolher não aprofundar individualmente cada protagonista, Tréfaut opta por

uma narrativa que retrata a experiência coletiva da imigração. O uso restrito da língua portuguesa e a abordagem observacional da câmera destacam a barreira linguística e cultural. A presença invisível dos portugueses nas interações destaca a separação e, por vezes, a distância entre os imigrantes e a população local. O filme, ao levantar questões como "Quem és tu?" e "O que fazes aqui?", convida à reflexão sobre identidade, pertença e a complexidade das dinâmicas migratórias na sociedade portuguesa contemporânea.

III. 2. Análise da Representação da Diáspora, Saudade e dos Espaços Liminares no Cinema Contemporâneo

A diáspora deve ser vista como uma experiência transnacional ligada à ideia de intercâmbio cultural e de hibridismo. Isto reflete-se no cinema da diáspora, uma vez que os filmes de cineastas da diáspora incorporam frequentemente elementos da sua própria cultura e língua nas suas obras, criando uma forma híbrida (Safran, 1991).

Significativamente, a diáspora é uma fonte de criatividade e de resistência cultural ao preconceito e à discriminação (Hall, 1994). Os filmes da diáspora podem ajudar a sensibilizar para as experiências e os desafios das comunidades da diáspora e contribuir para a criação de um contra-espço que ofereça narrativas e perspetivas alternativas (ibid).

A diáspora envolve não só uma relação com a terra natal, mas também com outras pessoas da terra natal. Isto pode ser abordado no cinema da diáspora, uma vez que os filmes abordam as relações e interações entre diferentes membros da comunidade da diáspora e a nova sociedade (Naficy, 2001).

Além disso, as comunidades da diáspora são entidades heterogêneas que têm as suas próprias estruturas e relações de poder. Isto pode ser observado no contexto do cinema da diáspora, onde os filmes retratam a diversidade dentro das comunidades da diáspora e abordam questões como a exclusão, a política de identidade e as relações de poder (Safran, 1991; Cohen 2008; Naficy, 2013; Quayson, & Daswani, 2013).

Forty Square Meters of Germany (1986), por Tevfik Başer, retrata a relação entre Turna, uma mulher turca recém-chegada à Alemanha, e o seu marido turco Dursun. Devido às projeções negativas que o marido faz da sociedade alemã, ele tranca a mulher no apartamento de Hamburgo quando vai trabalhar, para a proteger dessa sociedade. O isolamento e a solidão da sua esposa provocam um conflito de identidade e uma luta interior. Só através de uma janela é que ela pode observar a nova sociedade em que vive. No seu apartamento labiríntico,

molduras de portas, janelas e espelhos enquadram-na frequentemente, reforçando este estado claustrofóbico no nível do enquadramento. A representação da diáspora em *Forty Square Meters of Germany* retrata uma relação e condições patriarcais, bem como uma sociedade alemã que é quase ameaçadora e assustadora. Diáspora significa aqui, acima de tudo, isolamento e solidão absoluta.

Em *Contra a Parede* (2004) de Fatih Akin, o casamento entre a turca Sibel e o turco Cahit, que se conheceram numa clínica psiquiátrica, é uma fuga às estruturas patriarcais da família de Sibel. Trata-se de uma libertação sexual, uma vez que o casamento era apenas um pretexto. Os dois parceiros não têm uma relação sexual, mas sim parceiros sexuais diferentes, até que finalmente se apaixonam. Em *Contra a Parede*, diáspora representa sobretudo o choque entre as diferentes crenças e expectativas dos membros da diáspora turca na Alemanha. Depois de Cahit matar por acidente um dos parceiros de Sibel numa briga e ser preso, Sibel decide ir para Istambul. O motivo do regresso (a terra segura, a pátria familiar) é representado de forma muito violenta. Sob o efeito de drogas, Sibel é estuprada num bar e, num encontro noturno, é brutalmente atacada por vários homens. Além disso, Istambul não é romantizada, como acontece frequentemente, mas é retratada como uma cidade moderna. De um modo geral, são frequentemente utilizados planos claustrofóbicos que, por um lado, retratam a opressão de uma família conservadora e, por outro, a tentativa de quebrar as fronteiras que são impedidas pelas normas e valores sociais.

Em *Do Outro Lado* (2007) por Fatih Akin, o filme aborda o entrelaçamento de diferentes realidades de vida, personalidades e destinos. O filme consegue tematizar a diáspora e os conflitos geracionais, recorrendo a diferentes sistemas de valores e conceitos de papéis. Estas histórias individuais estão ligadas a contextos mais vastos, como as negociações de entrada da Turquia na União Europeia na altura, a situação dos curdos na Turquia e o movimento de esquerda. Vemos frequentemente locais públicos como estações de comboio, aeroportos, elétricos, mas também ruas e espaços amplos. A nível visual, o filme consegue retratar o aspeto liminar de estar no meio (entre dois países, espaços culturais, gerações). Estes espaços liminares criam transições, mas também mostram a localização dos protagonistas na sociedade.

Em *News from Home* (1977), Chantal Akerman cria uma narrativa solitária da experiência da diáspora e cria uma perspetiva muito íntima através da correspondência com a sua mãe. A diáspora é aqui uma experiência solitária – reforçada por níveis visuais e sonoros muito contrastantes. As suas filmagens documentais de Nova Iorque mostram um retrato frio, anónimo e muito urbano da cidade.

A obra *Measures of Distance* (1988), de Mona Hatoum, apresenta-se como uma análise profunda das intersecções entre diáspora, identidade feminina e as tensões culturais derivadas do deslocamento. Através da mestria cinematográfica e das narrativas fragmentadas, Hatoum não apenas relata a sua experiência pessoal, mas também reflete sobre o papel das mulheres em sociedades marcadas por dicotomias culturais. A centralidade do corpo e a sua utilização como metáfora de identidade cultural e género remetem-nos para uma reflexão feminista sobre a autonomia e representação da mulher na diáspora. O filme torna-se, assim, um veículo poderoso para compreender as nuances e desafios enfrentados pelas mulheres em contextos de diáspora, sobretudo quando se encontram na interseção de diferentes culturas e normas sociais. Esta obra, ao quebrar as convenções narrativas, não apenas nos convida a refletir sobre a experiência diaspórica, mas também a repensar as dinâmicas de poder e representação associadas ao feminismo no cenário global.

This Rain Will Never Stop (2020), de Alina Gorlova não é apenas uma narrativa sobre o impacto da guerra civil da Síria na vida de um voluntário sírio-curdo-ucraniano. Através da sua narrativa em onze secções, o filme dissolve as fronteiras tradicionais da narrativa cinematográfica, assim como as fronteiras geográficas e culturais que definem a experiência da diáspora. Através de práticas culturais retratadas, como a celebração do Newroz, o casamento e o funeral, o filme oferece uma visão muito mais ampla: um retrato da diáspora curda, uma comunidade que, apesar de não ter um estado ou pátria, se estende por várias nações modernas, mantendo sua identidade e cultura vivas.

O uso frequente de planos longos em meios de transporte, como comboios, carros e aeroportos, coloca os espectadores num estado de constante movimento e transição. Assim, somos transportados para espaços liminares, ecoando filmes como *Do Outro Lado*, *News from Home* e *Flee*. Estes espaços, que se situam entre dois mundos ou realidades, capturam a essência da experiência da diáspora: uma existência entre dois lugares, muitas vezes sem pertencer completamente a nenhum deles.

Deste modo, o filme transcende a história individual de Andriy Lazgin Suleiman e torna-se uma reflexão sobre a diáspora em si, ilustrando a resiliência, a complexidade e o limiar que definem a vida dos deslocados. O filme, ao retratar tanto os momentos grandiosos quanto os íntimos, nos mostra não apenas as consequências físicas e tangíveis do deslocamento, mas também as emoções e os conflitos internos que acompanham aqueles que são forçados a se mover devido a circunstâncias além de seu controle.

O filme *Terra Estrangeira* (1995), por Daniela Thomas & Walter Salles explora profundamente a experiência da diáspora, contando as histórias de Paco e Alex, que deixaram o Brasil por razões distintas. A diáspora é mostrada não só como uma viagem física, mas também emocional e psicológica, marcada por saudade, perda e tensão entre passado e presente.

O filme critica o impacto de decisões macroeconómicas na vida das pessoas, como visto através da tragédia da mãe de Paco após um choque financeiro no Brasil. Portugal, no filme, reflete as relações históricas e coloniais entre os dois países, evocando sentimentos de pertença e alienação. As jornadas de Paco e Alex simbolizam as experiências diversas dos migrantes. Enquanto Paco foge da crise no Brasil, Alex tenta integrar-se em Portugal, sentindo-se, contudo, deslocada. Suas histórias desafiam noções tradicionais de identidade e nacionalidade.

Estilisticamente, o filme utiliza imagens a preto e branco e filmagens à mão para criar uma atmosfera de nostalgia e realismo. Em resumo, "*Terra Estrangeira*" destaca tanto as dimensões pessoais quanto geopolíticas da migração, explorando as emoções e desafios de viver entre dois mundos.

No filme, a saudade permeia a narrativa, refletindo-se nas emoções e nas ações dos personagens. Paco e Alex, apesar de suas diferentes razões para deixar o Brasil, carregam consigo esta sensação inesquecível de falta e desejo de retorno. As paisagens urbanas de Portugal servem como um lembrete constante do que foi deixado para trás, e a busca por identidade e pertença é alimentada por esta saudade inerente. Através das suas viagens e interações, o filme captura a essência deste sentimento, apresentando-o como um elo que une os emigrantes, independentemente das suas origens ou destinos. Em *Terra Estrangeira*, a saudade é uma força motriz que molda as vidas, as decisões e os destinos dos personagens.

Lisboetas (2004), de Sérgio Tréfaut, é um mergulho nas realidades dos imigrantes na capital portuguesa, apresentando uma Lisboa diversificada e influenciada pelos fluxos migratórios recentes. No entanto, ao abordar o tema da diáspora, o documentário faz algumas escolhas que merecem reflexão crítica. Primeiramente, a decisão do realizador em não aprofundar as histórias individuais dos imigrantes pode ser vista como uma tentativa de mostrar a experiência coletiva. Contudo, essa abordagem pode sacrificar a humanização e individualização dos retratados, fazendo com que se tornem meros representantes de um grupo mais amplo, ao invés de seres humanos únicos com suas próprias histórias e desafios. O facto de os imigrantes serem frequentemente apresentados sem nome ou identificação individual reforça essa sensação de generalização.

A perspectiva predominantemente observacional do filme, embora permita uma visão desobstruída da realidade dos imigrantes, também pode criar uma distância entre o espectador e os protagonistas. O uso limitado da língua portuguesa e a falta de interação direta com a câmera ampliam essa distância, enfatizando mais as barreiras linguísticas e culturais do que as conexões humanas. A representação quase invisível dos portugueses nativos no filme é um comentário interessante sobre as dinâmicas de poder e invisibilidade na sociedade, mas também corre o risco de simplificar as complexas interações entre imigrantes e nativos em Lisboa.

Finalmente, o título "Lisboetas" e as questões levantadas – "Quem és tu?" e "O que fazes aqui?" – embora convidem à reflexão sobre identidade e pertença, também podem ser interpretados como um lembrete constante da "alteridade" dos imigrantes, reforçando uma perspectiva de que, apesar de viverem e contribuírem para a cidade, eles permanecem como "outros". Em resumo, "Lisboetas" é uma peça importante que fala sobre as realidades dos imigrantes em Lisboa, mas as suas escolhas estilísticas e narrativas levantam questões pertinentes sobre representação, identidade e pertença no cinema da diáspora.

CAPÍTULO IV

Comparação e ligação de temas

IV. 1. Semelhanças e diferenças entre os conceitos

A saudade refere-se principalmente a uma sensação de nostalgia ou melancolia por alguém ou algo que está ausente. É um estado emocional associado a sentimentos pessoais de perda ou saudade. Por outro lado, a diáspora centra-se na experiência de comunidades ou indivíduos que foram deslocados da sua terra natal e se estabeleceram em diferentes partes do mundo. Envolve dimensões culturais, sociais e políticas relacionadas com a migração, a identidade e a pertença. Os espaços liminares, por outro lado, dizem respeito a espaços de transição ou intermédios que se caracterizam pela ambiguidade, incerteza e transformação.

A saudade é frequentemente vivida a nível individual, refletindo memórias, desejos e emoções pessoais. A diáspora, por outro lado, explora as experiências coletivas e as identidades das comunidades que migraram da sua terra natal original. Os espaços liminares podem abranger tanto experiências individuais como coletivas, uma vez que representam estados ou espaços de transição pelos quais os indivíduos ou as comunidades passam.

Os três conceitos abordam temas de identidade e pertença. A saudade reflete o desejo de uma ligação ou um sentimento de pertença a algo ou alguém que está ausente. A diáspora explora questões de identidade, património cultural e a negociação de múltiplos espaços culturais para indivíduos ou comunidades que vivem fora da sua terra natal. Os espaços liminares, com a sua natureza transitória, também levantam questões sobre a formação da identidade e a procura de um sentimento de pertença em tempos de mudança.

A saudade, a diáspora e os espaços liminares envolvem a exploração de estados emocionais e psicológicos. Os filmes que abordam estes conceitos mergulham geralmente em emoções complexas, como a nostalgia, a saudade, a deslocação e a procura de significado. Oferecem uma visão da experiência humana, retratando frequentemente personagens ou comunidades que lutam com as suas emoções, memórias e desejos.

Os filmes que retratam a saudade, a diáspora ou os espaços liminares utilizam frequentemente representações simbólicas e metafóricas para transmitir significados e associações mais profundos. Elementos visuais, estruturas narrativas e técnicas cinematográficas são empregues para evocar emoções, explorar ligações culturais e expressar as complexidades destes conceitos.

O cinema que explora a saudade, a diáspora ou os espaços liminares reflete normalmente sobre contextos socioculturais e acontecimentos históricos. Estes conceitos fornecem uma lente através da qual os cineastas examinam os impactos da migração, do colonialismo, das relações culturais e das mudanças sociais. Oferecem possibilidades de abordar temas de importância social e política, como a diversidade cultural, o pós-colonialismo e a negociação de dinâmicas de poder.

Embora a saudade, a diáspora e os espaços liminares sejam conceitos distintos, cruzam-se no cinema ao abordarem questões de identidade, pertença, emoções e contextos socioculturais. Os cineastas utilizam estes conceitos para contar histórias convincentes, evocar emoções e oferecer uma visão das complexidades da experiência humana num mundo diverso e em mudança.

IV. 2. Análise da ligação entre os temas e o seu significado no cinema contemporâneo

O cinema contemporâneo abraça diversas perspetivas e narrativas culturais. Os temas da saudade, da diáspora e dos espaços liminares oferecem uma plataforma para os realizadores mergulharem nas complexidades da identidade cultural, refletindo as experiências de comunidades marginalizadas ou pouco representadas. Ao explorar estes temas, o cinema contribui para uma representação mais inclusiva e diversificada das identidades culturais no ecrã.

Com a crescente interligação do mundo, o cinema contemporâneo reflete os efeitos da globalização e do transnacionalismo. Os temas da diáspora e dos espaços liminares realçam as experiências de indivíduos e comunidades que navegam entre diferentes espaços culturais, sociais e geográficos. O cinema ilumina os desafios, os conflitos e as adaptações que surgem dos movimentos e interações transnacionais.

Além disso, o cinema desempenha um papel crucial na análise dos legados do colonialismo e do pós-colonialismo. Os temas da diáspora e dos espaços liminares permitem aos cineastas explorar as implicações históricas e culturais da colonização, da descolonização e das experiências diaspóricas daí resultantes. Oferece perspetivas críticas sobre a dinâmica do poder, o hibridismo cultural e a negociação da identidade em contextos pós-coloniais.

A saudade e a exploração da saudade, da nostalgia e das paisagens emocionais no cinema proporcionam um meio de ligação a experiências humanas universais. O cinema contemporâneo procura habitualmente evocar emoções e envolver o público a um nível emocional profundo. Os temas da saudade, da diáspora e dos espaços liminares exploram o desejo universal de ligação, de pertença e de um sentimento de lar, promovendo a empatia e a ressonância emocional entre os espectadores.

A migração e a deslocação são fenómenos predominantes no mundo de hoje. No cinema contemporâneo, os temas da diáspora e dos espaços limítrofes são utilizados para iluminar as experiências de indivíduos e comunidades desenraizados das suas casas e que navegam em novos ambientes. Explora os desafios, a resiliência e os processos de adaptação envolvidos na migração, promovendo a compreensão e a empatia pelas populações deslocadas.

Os temas da saudade, da diáspora e dos espaços liminares oferecem ricas possibilidades narrativas e estéticas aos cineastas. Estes conceitos oferecem oportunidades para a experimentação de técnicas de narração, simbolismo visual e o esbatimento das fronteiras entre diferentes géneros cinematográficos. Para transmitir as nuances e complexidades destes temas, o cinema contemporâneo adopta abordagens inovadoras à estrutura narrativa, à estética visual e à linguagem cinematográfica.

De um modo geral, a saudade, a diáspora e os espaços liminares ganharam importância no cinema contemporâneo, pois oferecem um meio para explorar a identidade cultural, a globalização, o pós-colonialismo, as atmosferas emocionais, a migração e a deslocação. Estes temas contribuem para uma paisagem cinematográfica mais diversificada e mais inclusiva, promovendo o diálogo, a compreensão e a empatia entre audiências de todo o mundo.

CAPÍTULO V

Conclusão

V. 1.1 Resumo dos resultados

O cinema diaspórico tornou-se um tópico importante nos Estudos Fílmicos, refletindo as mudanças culturais, sociais e políticas no mundo e explorando questões de identidade, pertença e deslocação.

Os cineastas diaspóricos utilizam signos visuais, símbolos e referências culturais para transmitir significados e associações mais profundos, usando elementos visuais específicos para conotar a identidade cultural, a deslocação, a memória ou a negociação de múltiplos espaços culturais.

Os códigos culturais, como a língua, as tradições, os costumes e os acontecimentos históricos associados a uma comunidade diaspórica, ligam os aspetos narrativos e visuais dos filmes a contextos socioculturais mais vastos. Estes códigos facilitam a comunicação de experiências, desafios e expectativas comuns a públicos com diferentes contextos culturais.

As interpretações dos filmes podem variar consoante o contexto cultural e a posição do público. Alguns espectadores podem aceitar a mensagem pretendida dentro do código dominante, enquanto outros podem negociar as suas próprias leituras com base nas suas experiências culturais ou pessoais específicas. Também pode haver espectadores que interpretem o filme utilizando um código de oposição, desafiando as ideologias dominantes ou as estruturas de poder.

Os realizadores diaspóricos podem ter dificuldade em comunicar as mensagens que pretendem a públicos diversos devido a diferenças culturais, barreiras linguísticas ou variações nas estruturas interpretativas dos espectadores. Podem ocorrer mal-entendidos quando os espectadores trazem as suas próprias perspetivas, resultando em leituras alternativas ou divergentes do filme.

A diáspora é um processo dinâmico de negociação e redefinição de identidades no contexto da migração e do intercâmbio cultural. Engloba dimensões espaciais, temporais e culturais, referindo-se a experiências e identidades passadas, presentes e futuras. A diáspora é vista como uma fonte de criatividade cultural e de resistência contra o preconceito e a discriminação.

As comunidades diaspóricas são diversas e heterogéneas, com as suas próprias relações e estruturas de poder. O exílio e a diáspora partilham intersecções, mas enquanto o exílio é

frequentemente uma experiência individualista e temporária, a diáspora implica uma condição coletiva e de longo prazo.

Os filmes abordam não só a relação com a terra natal, mas também as relações no seio da comunidade diaspórica e as experiências e conflitos no seio da nova sociedade. Desafiam os códigos convencionais e comuns, mas não pertencem necessariamente ao contra-cinema.

O conceito de cinema acentuado de Naficy refere-se a filmes de cineastas do Hemisfério Sul ou de países anteriormente colonizados que vivem fora dos seus países de origem mas mantêm uma ligação às suas raízes culturais através dos seus filmes. Estes filmes incorporam frequentemente elementos da língua e da cultura dos realizadores, formando uma forma híbrida.

São características dos filmes diaspóricos o sotaque, o distanciamento da sociedade dominante e das suas ideias hegemónicas, e os locais "desterritorializados" dos realizadores. A erosão ou perda da língua materna é uma consequência possível do exílio e da diáspora. Os filmes diaspóricos podem ser produzidos na língua materna ou em formatos bilingues ou multilingues, desafiando a cultura visual hegemónica.

Em conclusão, o texto sublinha a complexidade e a multidimensionalidade da representação diaspórica no cinema contemporâneo, enfatizando a utilização de estratégias visuais e narrativas pelos cineastas diaspóricos para transmitir temas de diáspora, saudade e espaços liminares. Reconhece também os desafios enfrentados por estes cineastas na comunicação das suas mensagens a públicos diversos e sublinha a importância dos códigos culturais, das interpretações e das negociações na receção do cinema diaspórico. De um modo geral, o cinema diaspórico é visto como um campo rico e significativo para estudar a identidade cultural, a deslocação e a negociação de múltiplos espaços culturais.

"Saudade" é um termo português que descreve uma saudade nostálgica ou melancólica de algo ou alguém que está ausente. Representa uma alma dividida num espaço infinito e indefinido e está associada à era do colonialismo e à diáspora portuguesa.

Eduardo Lourenço sugere que saudade está intimamente ligada a sentimentos de deslocação, de saudade de casa, e que tem desempenhado um papel significativo na formação da identidade portuguesa.

A saudade não está apenas associada a um desejo direto de algo positivo, mas pode também englobar sentimentos de nostalgia e saudade de aspetos complexos, contraditórios ou mesmo dolorosos do passado.

Os espaços liminares, frequentemente retratados no cinema, refletem as incertezas e ambiguidades da experiência humana. Estes espaços funcionam como fases de transição na vida das personagens, simbolizando a passagem de uma fase para outra.

A utilização de espaços liminares no cinema proporciona uma perspetiva rica e complexa da experiência humana. Os realizadores podem explorar a forma como os indivíduos navegam em períodos de transição e transformação, tanto a nível pessoal como social, aprofundando temas como o hibridismo, a deslocação e a formação da identidade.

V. 1.2 Possibilidade de investigação adicional

Com a minha análise de dez filmes, fiz um estudo de caso aprofundado, examinando as suas estruturas narrativas, a estética visual e as representações temáticas da diáspora, da saudade e dos espaços liminares. Abordei a forma como estes filmes tratam questões de identidade, pertença e deslocação em contextos culturais específicos e analisei a forma como os filmes selecionados utilizam estratégias visuais e narrativas para transmitir emoções e experiências complexas associadas à diáspora e à saudade.

Para uma investigação mais aprofundada, a incorporação de entrevistas ou análises das perspetivas e intenções dos cineastas selecionados na criação dos seus filmes poderia ser útil. Isso ajudaria a obter uma visão dos seus processos criativos, motivações e desafios na representação da diáspora, da saudade e dos espaços liminares. Além disso, uma investigação mais aprofundada poderia abordar a forma como os realizadores negociam as suas próprias identidades culturais, navegam em múltiplos espaços culturais e abordam questões de representação e autenticidade no seu trabalho.

V. 1.3 Relevância do trabalho para os Estudos Fílmicos

Os Estudos Cinematográficos, tradicionalmente voltados para a análise e interpretação de filmes sob uma ótica estética, histórica e técnica, encontram nas narrativas diaspóricas uma janela especial para a compreensão de fenômenos culturais e sociais. O cinema, como uma das principais formas de expressão artística contemporânea, reflete não apenas o *zeitgeist* de uma era, mas também as nuances de movimentos migratórios e a complexidade das identidades transculturais. No panorama contemporâneo, o cinema diaspórico assume um papel crucial nos Estudos Cinematográficos. A diáspora, sendo a dispersão de povos de suas terras natais, carrega consigo temas de deslocamento, nostalgia e hibridismo cultural. Estes filmes exemplificam a representação de identidades fragmentadas, as dinâmicas de pertença e o desafio da *integração* em novas sociedades. Eles não apenas refletem as realidades socio-políticas contemporâneas, mas também abordam as profundas questões da humanidade relativas à identidade e ao pertencimento.

A saudade, esse sentimento profundamente enraizado no mundo lusófono, transcendeu fronteiras e encontrou expressão em filmes de várias culturas. Sua complexidade e profundidade são tais que o cinema frequentemente se utiliza de múltiplas estratégias para capturá-lo – através de paisagens, memórias, música e narrativas de perda. Em Estudos Cinematográficos, a saudade não é apenas um sentimento – mas também torna-se uma lente através da qual a diáspora, a memória e a identidade são interpretadas.

Os espaços liminares, aqueles que existem entre diferentes culturas ou realidades, são particularmente importantes para a compreensão da experiência diaspórica. No cinema, estes espaços são frequentemente representados como locais de ambiguidade, desorientação e transformação. Por outro lado, estes *entre-lugares* podem ser vistos como berços de criatividade e inovação, onde o hibridismo cultural floresce.

A pesquisa da diáspora reconhece a diáspora como um fenômeno multifacetado que se manifesta em vários domínios, incluindo o cinema. O cinema da diáspora não apenas narra histórias de deslocamento e adaptação, mas também serve como uma ferramenta poderosa para resistir à discriminação, criar consciência e fornecer narrativas alternativas. Em resumo, a relevância dos Estudos Fílmicos na análise da diáspora, saudade e espaços liminares no cinema contemporâneo é imensa. Estes estudos fornecem ferramentas valiosas para desvendar a complexidade das identidades diaspóricas e entender a maneira como os indivíduos e comunidades interpretam e negociam suas identidades em contextos transnacionais.

Bibliografia

- Akerman, C. (1977). *News from home*. [Filme].
- Akin, F. (Director). (2007). *Auf der anderen Seite* [Filme]. Germany: Corazón International.
- Alkin, et al. (2017). *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer VS.
- Allsopp, H. (2014). *The Kurds of Syria*. I.B. TAURIS.
- Almeida Santos, A. d. & Sampaio, J. (1997, August 25). Lei n.º 100/97. Diário da República n.º 212/1997, Série I-A de 1997-09-13. 4910 – 4917. Lisbon: Assembleia da República. Retrieved from <https://data.dre.pt/eli/lei/100/1997/09/13/p/dre/pt/html>
- Almeida Santos, A. d. & Sampaio, J. (1999, July 20). Lei n.º 115/99. Diário da República n.º 179/1999, Série I-A de 1999-08-03. Lisbon: Assembleia da República. Retrieved from <https://data.dre.pt/eli/lei/100/1997/09/13/p/dre/pt/html>
- Arenas, F. (2011). *Lusophone Africa: Beyond Independence* (Vol. 16). University of Minnesota Press.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2007). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts* (2nd ed.). Routledge.
- Assembleia da República, de Almeida Santos, A., Sampaio, J., & de Oliveira Guterres, A. M., n.º 201/1999 Lei n.º 134/99 5945–5947 (1999). Lisboa; Diário da República.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Azevedo, M. J. (2005). *Português: Uma introdução linguística*. Cambridge University Press
- Baganha, M. I. (2005). *Política de imigração: A regulação dos fluxos*. Revista Crítica De Ciências Sociais, (73), 29–44. <https://doi.org/10.4000/rccs.952>
- Baganha, M., Pereira, P. T., & Góis, P. (2005). *International Migration from and to Portugal: What do we know and where are we going?* Revista Crítica De Ciências Sociais, (124), 415–457. <https://doi.org/10.4000/rccs.952>
- Bahun-Radunović, S. (2015). *Film as a threshold: Imagining diaspora in the cinema of Fatih Akin*. In M. Witt & A. E. Wawrzinek (Eds.), *Fat*
- Batalha L. & Carling, J. (2008). *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdam University Press.
- Benshoff, H. M. (2015). *Film and Television Analysis*. In Routledge eBooks. <https://doi.org/10.4324/9780203129968>
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Birmingham, D. (2018). *A Concise History Of Portugal*. Cambridge University Press.

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *A Arte do Cinema: uma Introdução*. Edusp.
- Brah, A. (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities (Gender, Race, Ethnicity)*. Routledge.
- Brockmann, S. (2020). *A Critical History of German Film*. Camden House.
- Braun, V., & Clarke, V. (2021). *Thematic Analysis: A Practical Guide*. SAGE Publications.
- Buckland, M. (2017). *Information and Society*. The MIT Press.
- Bulat Silva, Z. (2020). *TIME in PORTUGUESE saudade and other words of longing. Meaning, Life and Culture: In Conversation with Anna Wierzbicka*, 211–227.
<https://doi.org/10.22459/mlc.2020.11>
- C., W. E. S., & Simpson, J. A. (1989). *The Oxford English Dictionary*. Clarendon Press.
- Cabo Verde em festa: Morna é Património Imaterial da Humanidade*: DW: 12.12.2019. DW.COM. (2019, December 12) Retrieved September 15, 2021, from <https://www.dw.com/pt-002/cabo-verde-em-festa-morna-%C3%A9-patrim%C3%B3nio-imaterial-da-humanidade/a-51638518>.
- Çağaptay, S. (2019). *Erdogan's Empire: Turkey and the Politics of the Middle East*. I. B. Tauris & Company.
- Cambridge Dictionary. (2021, July 28). crioulo - translate into English with the Portuguese-English Dictionary - Cambridge Dictionary.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/portuguese-english/crioulo>
- Clifford, J. (1994). *Diasporas*. *Cultural Anthropology*, 9(3), 302–338.
<https://doi.org/10.1525/can.1994.9.3.02a00040>
- Cohen, R. (2008). *Global Diasporas: An Introduction* (2nd ed.). Routledge. S. 4
- Cohen, R. (1996). *Theories of migration: A review*. In G. F. De Jong & R. W. Gardner (Eds.), *Migration decision making: Multidisciplinary approaches to microlevel studies in developed and developing countries* (pp. 21-39). Pergamon Press.
- Cohen, R. (1997). *Global Diasporas: An introduction*. Routledge.
- Cohen, R. (2008). *Global Diasporas: An Introduction* (2nd ed.). Routledge. S. 4
- Coppolaro, L., & Lains, P. (2013). *Portugal and European Integration, 1947-1992: an essay on protected openness in the European Periphery*. *Journal of Portuguese History*, 11(1).
- De Camões, L. (1843). *Obras Completas de Luis de Camões*. Baudry.
- De Castro, A. B. (1980). *Saudade: Ensaio: Etimologia* (árabe),
- Dias, B., Oliveira, C., Marques, J. C., & Góis, P. (2002). (rep.). *MIGRANTS, MINORITIES AND EMPLOYMENT IN PORTUGAL EXCLUSION, DISCRIMINATION AND ANTI-DISCRIMINATION*

(Vol. 3, pp. 2–41). Brussels, Belgium: European Monitoring Centre on Racism and Xenophobia.

Dias, G. A. (1846). *Primeiros Cantos*. Eduardo e Henrique Laemmert.

Dinerman, A. (2006). *Revolution, counter-revolution and revisionism in postcolonial Africa: The case of Mozambique, 1975-1994*. Routledge/Taylor & Francis Group.

During, S., & Hall, S. (1993). *The Cultural Studies Reader*. In Taylor & Francis eBooks (2nd ed.). <https://doi.org/10.4324/9780203190784>

Ebert, R. (2008). *The edge of heaven*. Retrieved from <https://www.rogerebert.com/reviews/the-edge-of-heaven-2008>

Eisenstein, S. (1957). *Film Sense* (J. Leyda, Trans.). Harcourt Brace Jovanovich.

Eryılmaz, Ö. (2018). *Jenseits von Heimat: Raum im cinéma du métissage in Deutschland und in Frankreich* (German Edition). Springer VS.

Ezli, O. (2014). *Das neue Deutschland von Migration und Vielfalt; Anlässlich der Ausstellung "Das neue Deutschland - von Migration und Vielfalt" Im Deutschen Hygiene-Museum, 8. März bis 12. Oktober 2014; Ein Lesebuch*. Konstanz Univ. Press.

Fakhry, M. (2010). "Saudade" e "saudah": Uma comparação linguística e cultural. *Journal of Romance Linguistics*, 23(2), 143-157.

Feldman-Bianco, B. (1995). *Immigration, Saudade and the Dialectics of Deterritorialization and Reterritorialization*. Centro de Estudos Sociais. Coimbra.

Feldman-Bianco, B. (2001). *Brazilians in Portugal, Portuguese in Brazil: Constructions of Sameness and Difference*¹. *Identities*, 8(4), 607–650. <https://doi.org/10.1080/1070289x.2001.9962710>

Gallagher, T. (2020). *Salazar The Dictator Who Refused to Die*. Hurst & Company.

Göktürk, D., & Neumann, S. (2011). *Cinema and migration: New modes of mobility and home in contemporary European filmmaking*. In D. Göktürk, S. Neumann, & J. Smethurst (Eds.), *Transit Germany: Debates on transnationalism, migration, and globalization* (pp. 205-231). University of California Press.

Gorlova, A. (Director). (2020). *This Rain Will Never Stop* [Motion picture]. Ukraine: Tabor Production.

Hall, S. (1990). *Cultural identity and diaspora*. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222-237). Lawrence and Wishart.

Hall, S. (1994). *Cultural identity and Diaspora*. In P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader* (pp. 392-403). New York: Columbia University Press.

- Hoppe, Leslie J. (2000). *The Holy City: Jerusalem in the Theology of the Old Testament*. Liturgical Press. ISBN 978-0814650813.
- Iosifides, T., & King, R. (2008). *The Greek Diaspora in the Twentieth Century*. London: Ashgate.
- Jack, M. (2019). *Lisbon: City of the Sea*. I B TAURIS.
- Karaveli, H. M. (2018). *Why Turkey is Authoritarian: From Atatürk to Erdoğan*. Pluto Press.
- Klobucka, A. (2013). *Saudade*. In L. H. Rowe & K. W. Brown (Eds.), *A concise companion to twentieth-century American poetry* (pp. 180-181). John Wiley & Sons.
- Lispector, C. (1977). *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro, Brazil: Editora Rocco.
- Lobban, R., & Saucier, P. K. (2007). *Historical Dictionary of the Republic of Cape Verde*. Scarecrow Press.
- Lourenço, E. (1992). *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Dom Quixote.
- Lubkemann, S. (2002). *The moral economy of Portuguese postcolonial return*. *Diaspora* 1 (2): 189–213.
- LUSA. (2019, November 8). *Morna Classificada Como Património Imaterial Da Humanidade Da UNESCO*.
- Machado, I. J. (2006). *Imigração em Portugal*. Estudos Avançados,
- Mahmod, J. (2016). *Kurdish Diaspora Online from Imagined Community to Managing Communities*. Palgrave Macmillan.
- Masalha, N. (1992). *Expulsion of the Palestinians: The Concept of «Transfer» in Zionist Political Thought, 1882–1948*. Institute for Palestine Studies, S.175.
- Ministérios da Coordenação Interterritorial, da Justiça e dos Negócios Estrangeiros, & da Costa Gomes, F., Decreto-Lei n.º 308-A/75862-(7)-862-(8) (1975). Lisboa; Diário do Governo n.º 143/1975, 4º Suplemento.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diaspora Filmmaking*. Princeton University Press.
- Naficy, H. (2013). *Home, Exile, Homeland - Film, Media, and the Politics of Place*. Taylor and Francis.
- Nassar, R. (1975). *Lavoura Arcaica*. São Paulo, Brasil: Editora Record.
- Neusner, J., & Avery-Peck, A. J. (2003). *The Blackwell Companion to Judaism*. Blackwell Publishers.
- Newitt, M. (2010). *Portugal in European and World History*. Reaktion Books.

- Padilla, B., & Ortiz, A. (2012). *Fluxos migratórios em Portugal: do boom migratório à desaceleração no contexto de crise. Balanços e desafios. REMHU: "Migrações e Dados Estatísticos"*, 20(39), 159–184.
- Pereira, A. R. (1995). *Hino Nacional Brasileiro: Que história é esta?*
- Pessoa, F. (2014). *Autopsicografia*. In O. G. Rego de Oliveira & R. Zenith (Eds.), *Fernando Pessoa & co: Selected poems* (pp. 79–
- Pessoa, F. (2014). *Poesia Completa de Fernando Pessoa*. Nostrum Editora.
- Pinto, R. F., Ferreira, A. G., & Mota, L. (2018). *Entre passado e presente: A memória da escola do tempo do Estado Novo em Portugal*. In *LA PRÁCTICA EDUCATIVA HISTORIA, MEMORIA Y PATRIMONIO* (pp. 541–550). Essay, FahrenHouse y los autores.
- Prado, C. J. do. (1978). *Dicionário de literatura: Portuguesa, Brasileira, Galega, ESTILÍSTICA LITERÁRIA* (3. ed.). Figueirinhas.
- Quayson, A., & Daswani, G. (2013). *A Companion to Diaspora and Transnationalism*. Wiley Blackwell.
- Rasmussen, J. P. (Director). (2021). *Flee* [Motion picture]. Denmark: Final Cut for Real.
- RDP, Aranha, A., & Ferreira, I. (2012). *A vida dos Sons - 1960*.
<https://ensina.rtp.pt/artigo/onu-contra-colonialismo-portugues/>.
- Safran, W. (1991). *Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return*. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1(1), 83-99. doi:10.1353/dsp.1991.0004.
- Salazar, A. O. (1951, May 11). *Diário do Governo - Suplemento*. Diário Do Governo.
<https://dre.pt/application/conteudo/153753>
- Salazar, A., et al. (1933) *ACTO COLONIAL*. Decreto-lei n.º 22:465. Lisbon. Pacos do Govêrno da República.
- Sampaio, J. et al. (1998, July 24). Lei n.º 100/97. Diário da República n.º 182/1998, Série I-A de 1998-08-08. 3832 – 3851. Lisbon: Assembleia da República. Retrieved from
<https://data.dre.pt/eli/lei/100/1997/09/13/p/dre/pt/html>
- Santos, S. (2017). *Sobre a etimologia de "saudade"*. *Cadernos de Linguística*, 58(1), 131-142.
- Scherman, Rabbi Nossan (2003). *The Complete Artscroll Siddur* (3rd ed.). Mesorah Publications, Ltd. p. 182-183.
- Schneider, A. L. (2012). *Iberismo e luso-tropicalismo na obra de Gilberto Freyre**. *História Da Historiografia: International Journal of Theory*
- Shohat, E., & Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.

- Sobchack, V. C. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Sigona, N., Gamlen, A. J., Liberatore, G., & Kringelbach, H. N. (2015). *Diasporas Reimagined Spaces, Practices and Belonging*. Oxford Diasporas Programme.
- Silva, J. (2016). *Entertaining Lisbon Music, Theater, and Modern Life in the Late 19th Century*. Oxford University Press.
- Silva, J. A. (2018). *A influência árabe na língua portuguesa*. International Journal of Humanities and Social Science Research, 6(2), 14-24.
- Smith, P. J. (1995). *Mona Hatoum's Measures of Distance: Reflections on cultural identity*. Third Text, 9(31), 101-111.
- Strobel, R., & Jahn-Sudmann, A. (2009). *Film transnational und Transkulturell: Europäische und Amerikanische Perspektiven*. Fink.
- This Rain Will Never Stop*. Film. (n.d.). Retrieved March 16, 2023, from https://europeanfilmawards.eu/en_EN/film/this-rain-will-never-stop.19551
- UN. Security Council (18th year: 1963). (1966). Security Council resolution 180 (1963) [on the question of Territories under Portuguese administration] (Resolution 180 (1963)).
- Veríssimo, J. (1916). *História da Literatura Brasileira*. José Veríssimo.
- Von Dassanowsky, R. (2015). *Fleeing the homeland, facing the past: Memory, identity, and the Turkish diaspora in Fatih Akin's the edge of heaven*. In J. Karaman & P. P. O'Sullivan (Eds.), *Turkish German cinema in the new millennium: Sites, sounds, and screens* (pp. 63-79). Berghahn Books.
- Weigert, S. L. (2016). *Angola: A Modern Military History 1961-2002*. Palgrave Macmillan.
- Quayson, A., & Daswani, G. (2013). *A Companion to Diaspora and Transnationalism*. Wiley Blackwell.
- Young, Robert J. C.: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race*. London u. a. 1995.
- Zenith, R. (2021). *Pessoa: A Biography*. Liveright Publishing Corporation.

Lista de Figura

Figura 1-3 Başer, T. (Realizador). (1986). 40 Quadratmeter Deutschland [Filme]. Studio Hamburg.

Figura 4-6 Akin, F. (Realizador). (2004). Gegen die Wand. [Filme]. Corazón International GmbH & Co KG.

Figura 7-9 Akin, F. (Realizador). (2007). Auf der anderen Seite. Corazón International GmbH & Co KG.

Figura 10-12 Akerman, C. (Realizadora). (1977). News from Home [Filme].

Figura 13-15 Hatoum, M. (Realizadora). (1988). Measures of Distance [Filme].

Figura 16-18 Gorlova, A. (Realizadora). (2020). This Rain Will Never Stop. Nakonechnyi, M. et al.

Figura 19-21 Rasmussen, J. P. (Realizador). (2021). Flee [Filme]. Vice Studios; Left Handed Films; RYOT Films; Final Cut for Real; Sun Creature Studio; Arte; Danish Film Institute; Swedish Film Institute; SVT; Norwegian Film Institute; Creative Europe; Movistar Plus; CNC; Fritt Ord.

Figura 22-24 Salles, W., & Thomas, D. (Realizadores). (1995). Terra Estrangeira [Filme]. VideoFilmes.

Figura 25-27 Tréfaut, S. (Produtor & Realizador). (2004). Lisboetas [Filme].

Lista de Tabelas

Tabela 1 This Rain Will Never Stop (2020) – Estrutura de seções do filme em segundos, (Khodr, Y., 2023)

Yohanan Khodr

DIÁSPORA, SAUDADE E ESPAÇOS LIMINARES NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

2023