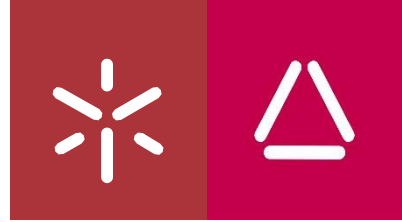




Representações da Mulher Migrante no Cinema
Todos os Sonhos do Mundo visto(s) pelos jovens

Beatriz Ferreira Carvalho

UMinho | 2024



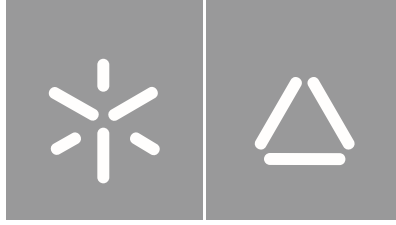
Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Beatriz Ferreira Carvalho

Representações da Mulher Migrante no Cinema

Todos os Sonhos do Mundo visto(s) pelos jovens

outubro de 2024



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Beatriz Ferreira Carvalho

Representações da Mulher Migrante no Cinema

Todos os Sonhos do Mundo visto(s) pelos jovens

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Isabel Moreira Macedo
Professora Doutora Silvana Mota-Ribeiro

outubro de 2024

Direitos de Autor e Condições de Utilização do Trabalho por Terceiros

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos. Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição

CC BY

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimentos

Nas mais longas páginas que já escrevi, agradeço sinceramente:

À Professora Doutora Isabel Macedo todos os momentos em que reunimos e me guiou de forma companheira. Um trabalho de orientação, no sentido mais real da palavra.

À Professora Doutora Silvana Mota-Ribeiro toda a confiança.

À minha madrinha, Sylvie, cuja vida sempre me inspirou, desde que estudava para o próprio mestrado comigo sentada ao seu lado. O seu nome está escrito em todos os capítulos.

À minha avó, Rosário, cujas mãos ainda sinto trançar o meu cabelo antes de ir para a escola, e cujo sorriso acolhedor será sempre parte de mim.

À Doutora Ana, cuja parceria me fez compreender quem sou no mais fundo das minhas entranhas e conseguir ocupar todos os lugares a que tenho direito.

Ao Miguel, que segurou a minha mão por todo o caminho e que, sempre do meu lado esquerdo, me recorda como é bom crescer, amar e partilhar.

Ao meu pai, Ismael, que me reflete como um espelho. Somos pedaços quase iguais, matéria da mesma parte do universo. Uma força que guardo desde as contas de matemática na mesa da cozinha até aqui.

À minha mãe, Fátima, cujo amor maior nunca conheci. Agradeço o abraço antes de todos os serões de leitura, depois de todas as tardes cansadas e em qualquer momento necessário. Desde todas as histórias contadas antes de dormir, regadas de amor incondicional, estamos aqui, onde nada disso mudou.

Este trabalho foi realizado no âmbito do projeto MigraMediaActs – Migrações, Média e Ativismos em Língua Portuguesa: Descolonizar Paisagens Mediáticas e Imaginar Futuros Alternativos (ref. ptdc/com-css/3121/2021), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (fct).

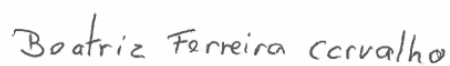


DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 29 de outubro de 2024

A handwritten signature in black ink, reading "Beatriz Ferreira Carvalho". The signature is written in a cursive, slightly slanted style.

Beatriz Ferreira Carvalho

Resumo

Olhando o cinema como uma ferramenta capaz de abrir espaço para pensar o mundo, o estudo dos filmes *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) de Laurence Ferreira Barbosa e *A Casa Que Eu Quero* (2010) de Joana Frazão e Raquel Marques permite-nos refletir sobre a forma como as representações das mulheres de origem portuguesa se cruzam com as ideias de pertença e identidade nacional. Procurando responder à pergunta *De que forma são representadas as mulheres de origem portuguesa no cinema luso-francês?*, discutimos as relações migratórias entre Portugal em França, a complexidade dos conceitos de nacionalidades, identidades e representações, terminando com uma breve análise do cinema como meio de comunicação e representações múltiplas. Recorremos à análise temática dos filmes anteriormente mencionados e do conteúdo de dois grupos focais, conduzidos com *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) como objeto de visualização e estímulo para o debate. O resultado é um percurso por temas como os papéis tradicionais de género, a emancipação feminina, a fragmentação identitária, passando pela representação estereotipada dos portugueses e de Portugal, as pressões, expectativas e dificuldades das relações familiares, assim como a visão menos positiva dos jovens em relação ao cinema português. Concluímos que as obras sobre as quais nos debruçamos perpetuam simultaneamente os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres, assim como fazem um caminho no sentido de integrar nas narrativas personagens mais complexas, num percurso para a emancipação e multiplicidade.

Palavras-chave: Cinema, Identidades, Migrações, Mulher, Representações.

Abstract

Looking at cinema as a tool capable of opening space to think about the world, the study of the films *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) by Laurence Ferreira Barbosa and *A Casa Que Eu Quero* (2010) by Joana Frazão and Raquel Marques allows us to reflect on how the representation of women of Portuguese origin can intersect with ideas of belonging and national identity. In an attempt to answer the question *How are women of Portuguese origin represented in Portuguese-French cinema?*, we discuss migratory relations between Portugal and France, the complexity of the concepts of nationalities, identities, and representations, ending with a brief analysis of cinema as a means of communication and perpetrator of multiple representations. We decided to use thematic analysis in the study of the films mentioned above and of two focus groups conducted with *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) as an object of visualization and a stimulus for debate. The result is a journey through themes such as traditional gender roles, female emancipation, identity fragmentation, the stereotyped representation of Portuguese and Portugal, the pressures, expectations, and difficulties of family relationships, as well as young people's less positive view of Portuguese cinema. We concluded that the works we analysed simultaneously perpetuate the roles traditionally attributed to women, as well as striving to make a move towards integrating more complex characters into the narratives, on a path towards emancipation and multiplicity.

Keywords: Cinema, Identities, Migrations, Representations, Women

Índice

Introdução	1
Capítulo I – Migrações e Percursos	5
1.1 As relações migratórias entre Portugal e França	5
1.2 Migrações no feminino	18
Capítulo II – Identidades, Nacionalidades e Representações	23
2.1 Identidades e Nacionalidades	23
2.1.1 O Caso Português	29
2.2 Representações Sociais	33
2.3 Estereótipos sociais sobre a população migrante	36
Capítulo III – Comunicação, Cinema e Representações	41
3.1 Pontos de reflexão sobre os cinemas português e francês	42
3.2 As representações de género	47
3.3 As representações de pessoas migrantes	53
Capítulo IV – Metodologia	57
4.1 Escolhas metodológicas e percurso da investigação	58
4.1.1 Seleção dos filmes	59
4.1.2 Grupos Focais sobre <i>Todos os Sonhos do Mundo</i>	62
4.1.3 Análise Temática	65
Capítulo V – Vozes múltiplas em <i>Todos os Sonhos do Mundo</i>	67
5.1 A representação das migrações Portugal-França	67
5.2 As trocas de perceções França – Portugal	69
5.3 O núcleo feminino de Todos os Sonhos do Mundo	71
5.3.1 Crescimento e emancipação de Pamela	72
5.3.2 Cláudia, liberdade e restrições sociais	76
5.3.3 Raquel e disrupção nas formas de representação da mulher	79
5.3.4 Linda e os papéis tradicionais de género	80
5.4 As mulheres migrantes e as tensões identitárias	82
5.5 Principais Temas	87
Capítulo VI – <i>A Casa Que Eu Quero</i> (2010)	88
6.1 Principais Temas	93
Capítulo VII – Grupos Focais: consumos fílmicos, relações e migrações	95

7.1 Percepção sobre os mercados e consumos filmicos	95
7.2 O filme: relações entre os personagens e com a terra	99
7.3 Mulheres, migrações e papéis de género	105
7.4 Principais temas	109
7.5 Considerações	110
Considerações Finais	112
Referências	116
Apêndices	127
Apêndice I. Tabela de escolhas de filmes	127
Apêndice II. Tabela de caracterização dos participantes	127
Apêndice III. Guião grupos focais	128

Introdução

Crescer na minha família é fazer parte das rotinas sazonais que neste trabalho iremos desenvolver. As férias de verão perdem-se na memória do sol a entrar pela janela, nas manhãs com a avó e na espera de que o portão da rua visse chegar carros familiares de matrículas amarelas e bancos suados de um percurso maior na estrada que no coração. Há cheiros característicos marcados no fundo do cérebro, sabores afetivos, e corações palpitantes que dificilmente a memória conseguirá apagar. Ler para este trabalho foi como percorrer caminhos que já se conheciam, mas racionalizá-los, tirar-lhes a cara de tios e primos e perceber que são abrangentes e múltiplos. Da proximidade com o tema se fez motivação, e simultaneamente preencher a curiosidade da criança, de olhos arregalados, e de uma aluna de mestrado que procura mais. Do percurso da Licenciatura em Estudos Culturais ficou o gosto por explorar novas perspetivas, das escolhas no currículo de estudos e nas leituras paralelas fica a vontade de conhecer as teorias feministas, os modos de representação das mulheres na arte e na cultura e no Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura abriu-se precisamente o espaço necessário para poder preencher todas estas facetas.

Cruzar as migrações com o cinema é como um reencontro familiar, combinações afetivas e de interesse, que também andam de mãos dadas no parque que visitei com os meus primos. Compreendemos que as narrativas cinematográficas são uma ferramenta importante na transmissão de representações, pela sua universalidade e fácil linguagem, assumindo um papel potencialmente transformador quando trabalhadas de forma a quebrar com visões estereotipadas, quando se criam na intenção de estarem um passo à frente do que é tradicionalmente perpetuado e são criadas pelas mãos de quem tem outras histórias a contar. Podem, ainda, promover o diálogo por caminhos menos redutores que apelem à compreensão e valorização do percurso da mulher migrante.

Pensámos a pergunta de investigação *Como é que as mulheres de origem portuguesa são representadas no cinema?* assim como outras questões complementares como se as personagens femininas são resignadas aos seus papéis tradicionalmente atribuídos e de forma estereotipada, ou se as suas representações são polémicas e, portanto, contrárias a estes estereótipos, ou até se assumem um papel secundário quanto aos personagens/intervenções masculinos. Todas estas interrogações alentaram o nosso caminho para que conseguíssemos entender de que forma as mulheres são representadas nos média, particularmente no caso do cinema lusodescendente, na forma do filme de Laurence Ferreira Barbosa, *Todos os Sonhos do Mundo* (2017). Acreditamos que este trabalho contribuiu

para uma contínua exploração da forma como as mulheres são representadas em relação às várias vertentes da sua identidade.

Vários trabalhos tratam sobre as diversas variantes deste tema, dando espaço a uma rica revisão da literatura. A revisão de literatura realizada permitiu a organização da primeira parte desta dissertação em três capítulos diferentes.

No Capítulo I fazemos um levantamento dos estudos relativos à migração para França. Como é um tema trabalhado de forma ampla, ao longo de várias décadas, pela sua relevância para o país, contámos com uma lista de trabalhos de cronologia alargada. De Maria Engrácia Leandro desenvolvemos particularmente uma reflexão sobre os laços sociais criados pela comunidade de origem portuguesa em França, a forma como se organizam, a inserção dos descendentes na sociedade francesa, reflexões importantes considerando análise filmica proposta mais à frente neste trabalho. O texto *Entre Pinela e Paris: emigração e regressos* (2001) de José Portela e Sílvia Nobre, resultante do contacto com a população de Trás-os-Montes nos anos 90, mostrou-se interessante ao explorar os processos vividos pela população migrante de épocas mais recuadas, assim como destacamos Maria Beatriz Rocha Trindade como um nome incontornável e essencial quando nos referimos à caracterização dos processos migratórios nessa época. Quando nos cruzamos com os fluxos migratórios mais recentes, os trabalhos de Teixeira Lopes (2019), José Carlos Marques e Pedro Góis (2017), entre outros, trazem as novas facetas da migração, descrevem os novos perfis das pessoas migrantes e a forma como estes divergem das características dos ciclos migratórios anteriores, onde não mais se parte pelos mesmos motivos, nem no mesmo número. Numa segunda parte, exploramos a migração no feminino, salientando o texto *Caminhos Migratórios no Feminino* (2002) de Maria Engrácia Leandro, como uma das fontes principais de consulta, assim como *Mulheres migrantes no passado e no presente: gênero, redes sociais e migração internacional* (2007), de Gláucia de Oliveira Assis, que apesar de ser um trabalho de observação participante entre o Brasil e Estados Unidos da América, ofereceu informações e pontos importantes ao nosso trabalho. Desenvolver particularmente este aspeto feminino da migração foi essencial para a compreensão das imagens de *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) e *A Casa que Eu Quero* (2010), que colocam mulheres migrantes no primeiro plano e compreender as particularidades e dificuldades da migração quando feita no feminino, desde o momento da partida, à inserção na sociedade no país de acolhimento.

O Capítulo II aborda os conceitos de Identidades, Nacionalidades e Representações, procurando relacionar estes conceitos ao caso português. Explorámos essencialmente o trabalho de Rosa Cabecinhas, que desenvolve os temas de Estereótipos Sociais, Representações Sociais, Memória e

Identidade, tratando a migração de uma lente relativa aos processos e comportamentos dos indivíduos. Cruzamos com conceitos como a identidade cultural, em que o trabalho de Stuart Hall é fundamental. Ao desenvolvermos noções como a da “comunidade imaginada” invocamos o trabalho de Benedict Anderson (1983), assim como desenvolvemos as ideias de Serge Moscovici e Gerard Duveen (2010) relativamente à teoria das representações sociais e de Glynis Breakwell (2010) quando nos referimos à teoria da identidade como processo. Compreender as diferentes teorias sobre representações e identidades sociais e a forma como a comunicação exerce influência permite-nos uma visão mais clara do modo como o cinema é capaz de participar nestes processos. Nos momentos em que discutimos a questão da identidade nacional portuguesa, referimos essencialmente o trabalho de Rita Ribeiro (2008), cuja tese de Doutoramento desenvolve a identidade nacional relativamente à Europa, e de José Sobral (2020) no seu texto *O Que Significa Ser Português? Algumas considerações a título de resposta*. Perceber a forma como os portugueses se vêem e encaram a própria identidade a sua relação com a identidade social e nacional, dá-nos a oportunidade de confrontar as perceções de outrem, no caso dos franceses e lusodescendentes, com as que são reproduzidas nos textos analisados ou nos grupos focais que desenvolvemos.

O Capítulo III debruça-se, por fim, sobre as representações sociais e os média. Voltamo-nos para o cinema, particularmente desenvolvido pelo trabalho *Cinema Português: Um País Imaginado Vol. II – Após 1974* (2011) de Leonor Areal, *A Mulher-Cineasta: Da arte a uma estética da diferenciação* (2016) de Ana Catarina Pereira e Manuel Penafria (2013). Quando tratamos das representações de género, o texto de Silvana Mota-Ribeiro (2005) oferece importantes reflexões sobre a forma como a imagem da mulher é reproduzida na publicidade. Referenciamos também o texto fundador de Laura Mulvey (1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema* e, ainda, outros autores que ajudam a pintar esta uma imagem mais complexa sobre o tema. Na representação de pessoas migrantes, destacamos o texto *Film, national cinema, and migration* de Giorgio Bertellini (2013), *Identidade e Reconhecimento nos Media* de Isabel Ferin Cunha (2007), assim como *As palavras mapeiam conceitos: representações dos migrantes na imprensa digital portuguesa* de Filipa Ribeiro e Kate Torkington (2023), entre valiosos contributos de outros autores.

Destacamos o trabalho desenvolvido por Isabel Macedo e Rosa Cabecinhas, que proporcionaram reflexões que cruzam as representações identitárias de pessoas migrantes com o cinema, e se tornaram referências relevantes para os estudos realizados nesta investigação.

Relativamente às obras cinematográficas, a análise desenvolvida rege-se pelo trabalho de Braun e Clarke (2006 e 2012), principais nomes associados ao método da Análise Temática. Compreendemos

que esta abordagem qualitativa permite uma exploração maior dos significados produzidos pelos filmes e permitem que sejamos capazes de pensar para além das imagens que se nos apresentam durante a sua duração. Ver para lá do concreto, compreender tudo o que o envolve. *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) é desenvolvido por nós no Capítulo V deste trabalho e colocado em roda de discussão no Capítulo VII, onde expomos a dinâmica de grupos focais. Trazer o filme para debate por uma audiência ajudou-nos a compreender de que forma representações perpetuadas são reconhecidas e/ou contestadas. O trabalho com os participantes enriquece a investigação e permite-nos chegar a conclusões mais fundamentadas.

No Capítulo VI, colocamos a voz das entrevistadas de *A Casa que Eu Quero* (2010) também como complemento às imagens reproduzidas pelo filme de Laurence Ferreira Barbosa. O documentário de Joana Frazão e Raquel Marques, coloca as mulheres migrantes numa primeira posição, permitindo que nos cheguem autorrepresentações.

Todos estes elementos procuram responder à principal questão de investigação, mas também prover um panorama mais completo sobre as representações da mulher de origem portuguesa, em relação à sua experiência migratória. Colocar como objeto de análise principal um filme produzido por lusodescendentes, permite compreender de que forma os vários pontos de identidades múltiplas e fragmentadas, construídas de vários pedaços de diferentes lugares, podem influenciar a produção artística e as mensagens nela veiculadas.

Capítulo I – Migrações e Percursos

1.1 As relações migratórias entre Portugal e França

No coração de Paris, respira-se Portugal

(Gonçalves & Gonçalves, 1991, p.155)

Não é incomum pensar nos portugueses como um povo de grandes viagens, seguidores do conceito de partir para novas terras em busca de recursos que faltam, novo conhecimento do mundo ou novos locais para habitar (de forma mais ou menos forçada perante aqueles que já fazem daquele lugar casa). Os fenómenos portugueses de migração podem ter início apontado na época da expansão marítima (Jerónimo et al., 2000), nos contornos já descritos, mas toda a história de migração é efetivamente de enorme relevância para o país. O presente trabalho propõe tratar o assunto com particular foco na migração portuguesa para França, passando pelas características atribuídas aos migrantes, as suas condições de vida e viagem, objetivos e aspirações.

Antes que possamos compreender de forma clara os movimentos migratórios feitos pelos portugueses é necessária uma reflexão sobre o próprio conceito de *imigrante*. Segundo o documento *Indicadores de Integração de Imigrantes: Relatório Estatístico Anual 2019*, promovido pelo Observatório de Migrações, podemos definir um imigrante como uma pessoa que se fixa num país que não aquele da sua origem durante um período superior a um ano. O documento também coloca a questão de não existir uma uniformização do conceito aplicável burocraticamente pelos órgãos estatísticos de todos os países, variando em questões como a distinção entre a nacionalidade e o local de nascimento (Gomes & Oliveira, 2019, p. 10). Mais recentemente, Liliana Azevedo (2024) pensa os conceitos de emigrante e imigrante como duas diferentes “dimensões de um mesmo fenómeno” (p.5), referindo a utilização do termo “migrante” como mais ampla, sendo capaz focar nas “circulações entre diversos espaços geográficos, económicos e socioculturais”, sem se limitar na “partida ou na ausência de um determinado espaço nacional” (p. 6).

Podemos ainda pensar a definição provida por Maria Engrácia Leandro no seu texto *A Construção Social da Diferença Através da Acção Denominativa. O caso dos Jovens Portugueses perante as migrações internacionais*, que coloca ênfase na classificação jurídica deste que se desloca para procurar uma nova vida num outro país:

à luz do direito internacional, é e/imigrante uma pessoa que sai de um país e vai viver para outro sem aí ter nascido e sem ser, neste último caso, um dos seus nacionais. Sendo assim, o local do nascimento e a nacionalidade é determinante para definir, juridicamente, o estatuto do e/imigrante e distingui-lo daquele que não o é. (Leandro, 2000, p. 27)

O trabalho de Gonçalo Saraiva Matias (2014), aprofunda as nuances da migração, colocando grande destaque no conceito de cidadania, considerando o fenmeno migratório “como uma fase de transição para a cidadania” (Matias, 2014, p. 51). Menciona as diferentes motivações para as deslocações feitas pelas populações, passando pelas migrações forçadas, normalmente resultado de guerras ou catástrofes naturais (exemplificando com a Segunda Guerra Mundial como catalisadora), passando pelas migrações laborais, na procura “por parte dos trabalhadores migrantes de melhores condições de trabalho e de vida” (p. 9) e terminando no que considera ser uma migração de cariz mais recente, uma rede “complexa de circulação de pessoas, assente em fatores como a migração econmica, de consumo e de talento” (p. 10), onde o migrante não mais corresponde a um exato perfil único (p. 52). Se pensarmos no caso português, podemos identificar na história migratória, movimentos feitos pelos três diferentes motivos, tanto em simultâneo, como com décadas de distância.

Maria Beatriz Rocha-Trindade (2000) classifica as migrações portuguesas em três diferentes ciclos, com diferentes características: o Ciclo Clássico, o Ciclo Moderno e o Ciclo Contemporâneo. Delimita estes ciclos temporalmente, tendo início nos movimentos transoceânicos feitos até ao Brasil (e em menor número para os Estados Unidos da América) no século XIX, passando pelas migrações dos anos 50 e 60 do século XX, terminando no pós-25 de abril e numa conjuntura de abertura de fronteiras  circulação livre da União Europeia.

Se pensarmos o ciclo clássico, podemos categorizar as viagens numa tendência de radicação definitiva, onde o regresso seria infimamente provável. A viagem era feita principalmente por motivos laborais, tendo sido feito um grande recrutamento, e conseqente migração, para a atividade agrícola (Rocha-Trindade, 2000, p. 2).

O Ciclo Moderno apresenta uma maior relevância para o trabalho que aqui desenvolvemos pela sua característica intraeuropeia. Pensando nos motivos para a migração de Martins (2014), anteriormente mencionados, podemos colocar este Ciclo Moderno em duas distintas categorias. Por um lado, o pós-Segunda Guerra Mundial colocou a Europa numa situação de necessária reconstrução e os países que foram grandes palcos do conflito recrutaram enormes quantidades de mão-de-obra para reconstruir as cidades e refazer aquilo que tinha sido destruido – elevada migração laboral (Rocha-Trindade, 2000, p. 3). Por outro, e mais exclusivo  situação nacional, a fuga clandestina para a França, principalmente para evitar o recrutamento para a linha da frente da Guerra Colonial (1961-1974), coloca a possibilidade de uma migração forçada, já que existia uma ameaça contra a segurança e integridade física dos jovens recrutados (Jerónimo et al., 2000, p. 38).

A maior proximidade geográfica, comparativamente com as migrações do ciclo anterior, e as muito poucas restrições de entrada de migrantes nos países de destino, fez com que este fosse um fluxo caracterizado por um menor sentido definitivo, permitindo o retorno (tanto permanente, quanto de visita nas férias ou na ocasião de alguma emergência familiar), ainda que com as restrições impostas por um governo de ditadura (Rocha-Trindade, 2000, p. 3), que não permitia o regresso dos homens que tinham fugido ao serviço militar, correndo o risco de prisão (Leandro & Rodrigues, 2007, p. 111). Estas características de uma migração de curta e média duração são amplificadas pelas medidas de restrição migratória impostas por França durante este novo Ciclo (Jerónimo et al. 2000, p. 41), ainda a desenvolver.

No que diz respeito ao pêndulo migratório do Ciclo Contemporâneo, não podemos ignorar que a queda do regime do Estado Novo mudou o perfil da migração portuguesa, eliminando a necessidade de uma fuga ao serviço militar (Rocha-Trindade, 2000, p. 4). “No cômputo geral, os anos 80 são marcados por um decréscimo dos valores de emigração” (Jerónimo et al., 2000, p. 41). Quanto à conjuntura internacional, a abertura das fronteiras aquando da entrada na União Europeia é um outro fator de intensa interferência nas migrações, neste caso tanto de Portugal, como entre os restantes países da UE (Rocha-Trindade, 2000, p. 5).

Se pensarmos em números, compreendemos que “a presença migratória em França é uma constante ao longo do século XX” (Branco, 2001, p. 2), mesmo considerando que a Europa não era o destino de eleição do início de século (como podemos compreender pela distinção do Ciclo Clássico do Ciclo Moderno, explicado anteriormente por Rocha-Trindade). O crescimento destes mesmos números, no entanto, foi vertiginoso. Se pelo início da década de 1920 o registo era de 11.000 portugueses residentes em França e na década de 40 os registos mostram o dobro de migrantes (Branco, 2001, p.2), é na década de 60 e 70 que o fluxo migratório toma proporções que até à atualidade são alvo de estudo, sendo as mais elevadas da história portuguesa (Leandro, 2002, p. 10). Entre 1968 e 1975, 758 mil pessoas entram no país, deixando para trás Portugal. Os dados mostram que na década de 70 o número de migrantes que faziam a travessia de forma clandestina é superior ao número de viagens legais e aprovadas pelo Governo português (Jerónimo et al., 2000, p. 36).

Para cumprir o objetivo da travessia clandestina, o meio mais utilizado era o de recorrer a passadores e engajadores, que tinham aumentado substancialmente devido à cada vez mais elevada procura (Silva, 2015, p. 160). O serviço era caro, o empréstimo de dinheiro era uma tática recorrente, assim como o desfazer de bens e propriedades para pagar a viagem. Era necessário pagar aos passadores, subornar polícias e agentes de autoridade, assim como prover, quando possível, por comida

e por um início de vida no novo país (Pereira, 2016, p. 14). O percurso era duro e fazia-se em grupos que iam crescendo ao longo do caminho. Pouco mais levavam que dinheiro e a roupa do corpo. Os relatos reiteram a dificuldade da fuga, a fome que levava a lutas por comida (Fernandes, 2015, p. 39), o cansaço e o frio, o perigo de ser apanhado a qualquer momento e a violência do processo, por parte dos passadores, que viam a sua vida ameaçada pelo menor erro e pelo perigo da denúncia:

O sentimento que mais recorde é o medo. Em certas ocasiões fomos deixados um ou dois dias abandonados. Pensámos que íamos morrer ali. Um dos homens do grupo perdeu-se pelo caminho – nunca chegou a França. Outro esteve quase a ser deitado por uma ribanceira pelos passadores. Via mal e começou a dizer, aos gritos, que não podia avançar. Pedia para o deixarem pelo caminho. Não podia ser: ou seguia ou morria. Vivo podia denunciá-los à polícia. (Fernandes, 2015, p. 39)

No fundo, o “salto” até França era das fases mais complicadas do percurso do migrante clandestino português, reiterado por diversos relatos: “Grande parte do caminho até França seria feita a pé. ‘Acho que a viagem durou uns 23 dias, mas perdemos a noção do tempo’” (Fernandes, 2015, p. 38). A obra *Migrações e Cidadania*, de Matias (2014), desenvolve o tema, referindo-se a um panorama geral da migração clandestina, aplicável igualmente neste caso:

A imigração ilegal implica diversas consequências muito negativas, quer para os migrantes, quer para os países de acolhimento. Do ponto de vista humanitário, os migrantes são sujeitos à exploração brutal das redes de imigração clandestina que lhes extorquem quantias substanciais a troco de transporte em condições deploráveis, o que representa um risco para as suas vidas e para a sua integridade física. (Matias, 2014, p. 38)

A preferência pela França neste particular período é, segundo Beatriz Rocha Trindade, devido a três principais fatores que culminam em condições favoráveis para a viagem e alocação no país. Menciona, relativamente à migração clandestina, a “aceitação pelas autoridades” francesas (Jerónimo et al., 2000, p. 44) e a facilidade de legalização da situação de estadia e trabalho por parte das autoridades francesas, que não complicavam o assunto. Quanto à situação trabalhista, explica a falta de exigência por parte dos empregadores de qualquer tipo de qualificações ou experiência, já que o mercado de trabalho estava em fase de um desenvolvimento enorme e a necessidade de empregar não colocava muitas exigências aos contratados (p. 44). Estas facilidades podem ser mostradas pelo facto de existirem caravanas com escritórios das autoridades francesas prontas a fornecer trabalho ou salvo-condutos (documentos que permitiam a circulação livre no país (Fernandes, 2015), nos locais de concentração de recém-chegados.

A mão de obra portuguesa era desprovida de qualificações, tanto profissionais, como académicas, já que contavam com “percursos escolares extremamente curtos” (Branco, 2001, p. 2), assim como não tinha conhecimentos da língua francesa, ao contrário de outros migrantes de locais da francofonia (Branco, 2001, p. 2). Estas condições levaram a que os trabalhadores exercessem funções,

normalmente, como parte do “escalão mais baixo da construção civil e obras públicas” ou na agricultura, o que pode ser uma continuação das atividades que exerciam antes de migrar (Rocha-Trindade, 1976, p. 993).

O elevado número de entradas não passava despercebido, nem pelos cidadãos franceses, nem pelas associações de estudantes que se revoltam pelos direitos das condições de vida dos migrantes (Reis, 2006, p. 66), que aceitavam trabalhos precários e vivam em habitações desumanas, como nos *bidonvilles*¹ (Jerónimo et al., 2000, p.11).

Em abril de 1927, o Congresso dos Sindicatos da Construção é marcado pela intervenção de um português que faz referência à situação dos trabalhadores estrangeiros e denuncia os patrões que exploram e diferenciam os trabalhadores nacionais dos estrangeiros (Clímaco, 2015, p. 45), mostrando que a situação de precariedade dos trabalhadores migrantes era uma questão debatida já desde o final da década de 20, não resolvida e arrastada até aos anos sessenta e setenta.

Se, por um lado, existe, então, um associativismo e movimentação dedicados à proteção daqueles que na França encontram abrigo e melhores condições de vida, por outro lado, “cresceram também as manifestações racistas e xenófobas” (Reis, 2006, p. 67) contra os portugueses, ainda que os franceses os considerassem mais “assimiláveis que os magrebinos, sobretudo argelinos” principalmente por serem “brancos, católicos, estavam habituados a trabalhar muito e a protestar pouco” (Pereira, 2015, p. 48).

Paralelamente, no início da década de setenta, França entra numa crise económica que “levou o governo a adotar medidas visando desencorajar a vinda de imigrantes e controlar a entrada de ilegais” (Reis, 2006, p. 66), numa sucessão de medidas de “imigração zero” que levantaram controvérsia no debate sobre os direitos humanos (Reis, 2006, p. 67).

Existe, portanto, uma mudança clara no perfil das trocas migratórias entre Portugal e França. Se o fluxo migratório era marcado pela ilegalidade da fuga de Portugal, é depois deste corte por parte do governo francês que a mudança do protagonista da migração ocorre. Como já aludimos anteriormente, “se quisermos traçar o perfil do emigrante típico português é possível afirmar que era predominantemente do sexo masculino, solteiro, em idade ativa e com baixas qualificações escolares” (Jerónimo et al., 2000, p. 38). No entanto, considerando que, segundo Matias (2014), o reagrupamento familiar é um direito dos migrantes, incluindo o cônjuge e os descendentes (mais comumente) ou os ascendentes diretos (de frequência menos comum), é esse o tipo de migração que cresce

¹ *Bidonville*, de tradução literal “bairro de lata”, designa um conjunto de habitações precárias que, sem regulamentação, acolhiam os migrantes recém-chegados sem possibilidades financeiras. (Aguilera & Vitale, 2015, p. 69).

substancialmente depois dos cortes migratórios impostos pelas novas políticas francesas: “Partiam homens, seguidos por outros homens, depois mulheres e, finalmente, as famílias puderam reunir-se” (Rocha-Trindade, 1976, p. 994).

Nota-se, pois, uma progressiva “feminização” da migração, em função do reagrupamento familiar, mais visível a partir de 1974, e aproximando os valores migratórios de ambos os sexos” (Jerónimo et al., 2000, p. 38). Ainda que o tema da migração no feminino (particularmente para França) venha neste capítulo a ser discutido com maior profundidade, é necessário mencionar esta mudança de paradigma que traz novos contornos à vida dos migrantes portugueses na França, principalmente pelas alterações profundas nas dinâmicas familiares. Este reagrupamento ocorria, mais frequentemente, em duas fases (marido/pai seguido, depois, da esposa e filhos numa só viagem), mas é de notar que, facilitado pelo apoio dos avós e familiares, este reencontro familiar também aconteceu em três fases (marido/pai, seguido de esposa/mãe e, só depois, filhos) (Leandro, 2002). A ajuda dos avós nesta situação de migração faseada era essencial para facilitar a vida económica da família, assim como para libertar a mãe da posição de cuidadora e passar a uma de trabalhadora (Nobre & Portela, 2001). Ou seja, “sem o ânimo, o esforço e as atitudes das esposas e avós face às circunstâncias, os sucessos da vivência migratória estariam seguramente ameaçados” (p. 1141).

Maria Engrácia Leandro refere no texto *Caminhos Migratórios no Feminino* (2002), que na “base deste processo encontra-se uma ligação precisa, alicerçada em laços interpessoais entre as várias gerações de migrantes: imigra-se mais facilmente, para um local onde já se conhece alguém, ou pelo menos se dispõe de alguma informação sobre o mesmo” (p. 8). Sendo “natural que se busque a ajuda de pessoas em quem se tem confiança” (Rocha-Trindade, 1976, p.984), o reagrupamento conectava amigos, conhecidos e vizinhos nos locais de destino, uma forma de criar uma base segura e de maior conforto para a família que seguia.

Os primeiros que chegavam constituíam, para os outros que se lhes seguiam, um ancoradouro onde eles encontravam segurança, ajuda e orientação nos primeiros contactos com a nova sociedade: encontrar trabalho, alojamento, processo de legalização para os clandestinos, enfim, favorecer-lhes o necessário à sua vida quotidiana. E tudo isto se faz na lógica da interajuda fruto do “também me ajudaram a mim” ou ainda “em caso de necessidade gostaria que me ajudassem, pois nunca se sabe o que nos pode acontecer em terra estrangeira” e “nos momentos difíceis temos necessidades de todos”. (Leandro, 1993, p. 348).

O trabalho *Portugueses na região parisiense. Reinvenção dos laços sociais* é um texto essencial de Maria Engrácia Leandro para perceber este fenómeno das comunidades e laços sociais. A autora entende “por laços sociais tudo o que mantém em conjunto uma sociedade ou um grupo,

independentemente da sua dimensão quantitativa e geográfica e das suas formas de organização social” (Leandro, 1993, p. 349).

Uma característica indissociável da migração portuguesa para França é “a ‘especialização de destinos’, ou seja, a tendência de indivíduos da mesma origem procurarem os mesmos pontos de chegada” (Jerónimo et al., 2000, p. 37). Cria-se, por isso, um sentimento de entreaajuda em situações como a procura de um emprego à chegada, que acabou por crescer no sentido da criação de comunidades que chegam a ter organização oficial e institucional como o caso das Geminações. A primeira Geminação feita entre Portugal e França remonta ao ano de 1977, segundo a Associação Nacional de Municípios Portugueses que apresenta uma lista extensiva destas ligações. Estas “cadeias de ligação entre distância-proximidade da terra natal” são “baseadas no elevado número de portugueses que, sendo originários desta ou daquela região, se dirigiram e fixaram numa determinada região francesa (Leandro, 2000, p. 359) e tomam grande importância no aumento das “possibilidades de interligação material e simbólica” (Leandro, 2000, p. 359).

A concentração de portugueses nos *bidonvilles* – “As reportagens publicadas entre 1964 e 1965 – quando a situação foi notícia nos media franceses – calculavam que existissem entre 10 a 15 mil habitantes no *bidonville*” (Fernandes, 2015, p. 56) – facilita este sentido de entreaajuda, tanto pela proximidade geográfica com outras pessoas conhecidas, tanto quanto pela garantia de que algum local, por mais precário que seja, os acolheria depois de dias de longa e árdua viagem.

Champigny foi o maior bairro de lata habitado por esta comunidade em França. As primeiras construções precárias no planalto foram feitas entre 1956 e 1957, quando viviam ali cerca de 100 portugueses. Em 1961, já eram 600. Em três anos, o número cresceu entre 13 a 16 vezes e chegou aos 8 mil ou 10 mil. (Fernandes, 2015, p. 55)

O aumento da “afirmação colectiva dos portugueses, enquanto um grupo organizado” (Leandro, 1993, p. 353), tanto em número de interessados na participação ativa, quanto em número de associações destinadas à entreaajuda e ao convívio sociocultural, pode ser explicado por uma vontade de contornar as dificuldades de inserção inerentes à condição de migrante. Leandro refere que as pessoas migrantes mantêm o próprio código cultural na privacidade das suas relações primárias e adotam os traços e modelo da cultura dominante onde se inserem nas relações secundárias, mais públicas e mais distantes (Leandro, 1992, p. 31). As eventuais estranhezas da forma de agir da sociedade onde agora se inserem, “favorecem a sua radicalização cultural e a tendência para o associativismo selectivo de cariz nacional, regional e local, que desenvolvem” (Rocha-Trindade, 1976, p. 985). Esta associação e forma de inclusão, no entanto, coloca-os numa posição de “comunidade invisível” (Leandro, 2000, p.

18) na sociedade francesa (excetuando no mundo do trabalho), aparentemente “bem integrados” numa “imigração sem problemas” (Nobre & Portela, 2001, p. 1119).

Maria Beatriz Rocha Trindade alude a uma transplantação da estrutura social de origem para França, naquela que é a lógica de manter as convivências que existiam nas aldeias e cidades onde viviam anteriormente (Rocha-Trindade, 1976, p. 994). Num outro dos seus trabalhos menciona a “formação de comunidades bipolares” (Rocha-Trindade, 2000, p.4), aplicada a esta mesma linha de pensamento. No texto *Entre Pinela e Paris* (2001), Nobre e Portela usam as palavras de Poinard (1983, p. 279) para explicar que o sucesso da migração está intimamente relacionado com estas coletivizações que funcionam como “ponto de aterragem” (Nobre & Portela, 2001, p. 1116). Num novo país, “prisioneiro da sua cultura, o emigrante não consegue dela desligar-se integralmente nos movimentos espaciais e sociais que realiza. Transporta-a e modifica-a numa dinâmica que caracteriza a sua própria existência” (Rocha-Trindade, 1976, p. 997).

Outras conexões são criadas à terra natal, como os “jornais regionais, que ainda hoje são para os portugueses no estrangeiro um elo de ligação com a região de origem e o país onde ela se insere” (Leandro, 1993, p. 358). Vão difundindo no país de acolhimento lojas de rua e supermercados que contam com produtos portugueses, assim como os restaurantes nacionais nas ruas de Paris (que têm clientela essencialmente portuguesa), que nos permitem perceber estas pontes criadas, assim como o valor atribuído à culinária portuguesa que “continua ainda muito arreigada nos seus hábitos alimentares” (Leandro, 1993, p. 359).

Podemos concluir que estas “comunidades bipolares” (Rocha-Trindade, 2000, p. 4) são também motivo para que o regresso nas férias (não o retorno, definitivo, que Paulo Filipe Monteiro (1994) acredita ser um mito) ser tão natural e uma continuidade da vida no país de acolhimento.

Para a comunidade e sobretudo para os emigrantes “em férias”, o verão é tempo de casamentos, baptizados e culto dos antepassados; de arraiais, foguetes e procissões; de visitas, passeios e peregrinações; de banquetes, folias e desvarios; de alianças, prendas e leilões; de competições, invejas e ostentações; de partilhas, desavenças e brigas; de inventários, encenações e reconhecimentos; de negócios, escrituras e consumos; de planos, empreendimentos e acabamentos; de contas, arquivos e documentos; de cartórios, fazendas e bancos; de estradas, caminhos e terreiros; de pressas, excessos e bloqueios. (Gonçalves & Gonçalves, 1991, p. 5)

O verão é marco na vida de milhares de famílias, dos dois lados desta equação, uma espera pelo reencontro, pelo reviver de dinâmicas e pelo reverter de “um afastamento geográfico, encarado como temporário, pois as relações sociais restabelecem-se com intimidade, naturalmente” (Rocha-Trindade, 1976, p. 994). É essencialmente um tempo dedicado aos parentes, tanto aos mais velhos, quanto aos primos que se vão conhecendo. “Com os regressos anuais, os laços entre os emigrantes e os familiares

que permaneceram na aldeia [...] recordavam-se, revitalizavam-se ciclicamente” (Nobre & Portela, 2001, p. 1127). É um voltar aos lugares que solidificam o sentimento de ainda pertencer àquele local que o/a viu nascer, mas não mais vê crescer e envelhecer. “A revisitação dos lugares, campos, lameiros e cemitérios e sobretudo os reencontros com amigos, vizinhos e gente conhecida fortaleciam, por certo, os sentimentos de pertença e de fusão com a gente e a terra” (Nobre & Portela, 2001, p. 1127).

As visitas do mês de agosto (vulgo, férias), são também uma forma de confirmação que todos os sonhos (como o da casa própria) e manutenção do bem-estar da família, para os quais enviavam parte significativa do salário, estão em bom caminho.

Assim, quase todos os inquiridos (86%) realizaram investimentos em habitação, nestes se incluindo a compra de terreno e a construção de casa própria, ou a aquisição de casa, ou mesmo a recuperação de habitação antiga. E as «férias» eram também ocasião para carregar e descarregar materiais de construção, fazer massas, pôr chãos, levantar paredes, enfim, fazer a casa que saía do corpo. (Nobre & Portela, 2001, p. 1128)

Sabemos que, desde o Estado Novo, que inculcia (forçava) valores de trabalho e poupança na população (Nobre & Portela, 2001, p. 1120), estes são fortemente associados aos migrantes portugueses. O processo de remessas foi característica essencial desta migração. “Necessitando da exportação de mão de obra e da importação de divisas, o Estado precisou que os migrantes, ainda que não voltassem, sentissem suficientemente Portugal como país de pertença a ponto de para ele enviarem as suas poupanças” (Monteiro, 1994, p. 8).

A visita do Natal também é das mais recorrentes, seguindo a tradição da quadra que aproxima a família. Os pais e avós envelhecem, a ideia de perda toma proximidade e as viagens de curta visita vão tomando mais relevância e recorrência:

São momentos consagrados aos seus: parentes, amigos, vizinhos; lugares, objectos, costumes. A tudo o que lhes é querido e lhes alicerça a identidade. Sonha-se a casa a construir, eternamente inacabada. Lê-se “A Bola” e o jornal regional. Festeja-se, segundo a tradição, a consoada. Coze-se bacalhau com batatas e couves. Bebe-se o verdasco. (Gonçalves & Gonçalves, 1991, p. 9)

São perceptíveis, no reencontro, as mudanças que a convivência nos países de acolhimento criou por meio de “novos modelos socioculturais de relação social e o acesso a outros níveis socioeconómicos” (Leandro, 1993, p. 348). Estes “são alguns factores que vão favorecer a emergência de novos quadros de pensamento, influenciando, assim, as atitudes e os comportamentos em matéria de laços sociais” (Leandro, 1993, p. 348). Os locais de origem são afetados pelas novas dinâmicas, principalmente nos comportamentos:

observou-se também o impacto da emigração nas variáveis sócio-demográficas do meio rural e agrícola, sobretudo em regiões do norte interior de Portugal, nomeadamente no casamento, nas taxas de natalidade, fecundidade e ilegitimidade, e em outros comportamentos sexuais e costumes culturais. (Silva, 2015, p. 163)

E aderindo à mudança, segundo Leandro (2002), as famílias portuguesas migradas vivem em “constante negociação de sentido entre dois espaços e dois tempos distintos, procurando encontrar, em cada uma destas componentes, os elementos da sua própria dinâmica e identidade familiar” (Leandro, 2002, p. 57).

É nos momentos da visita que, por vezes, o retorno pode parecer ainda mais necessário. A estratégia migratória orientada para o regresso “quase sempre está presente no imaginário e na retórica tanto dos que ficaram como dos que saíram de Portugal, mas que em muitos (talvez na maioria), dos casos, antigos e recentes, esse regresso *não se concretiza*” (Monteiro, 1994, p. 8). A estadia que era vivida como provisória, “foi adquirindo, para a maioria, um carácter definitivo” (Leandro, 2002, p. 57).

A obra *Emigração – O Eterno Mito do Retorno*, de Paulo Filipe Monteiro (1994), coloca, tal como indica no título, a ideia de um retorno como um mito, explorando o porquê desta conclusão. Destaca a distinção feita entre emigração e êxodo: “Emigrante não é apenas aquele que parte para outro país, é aquele que de alguma forma se mantém ligado ao país de origem” (Monteiro, 1994, p. 7). A obra explora, também, a condição do “emigrado”, colocando-o num limbo, no meio de duas partes, um conceito desenvolvido por Homi Bhabha (1998). Estar “entre lugares” possibilita a criação de “novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (p. 20).

a situação de cada emigrado, tem quase sempre de ser vista no contexto da respectiva família, e também porque mesmo para cada emigrado, nestas situações são especialmente profundas as dissonâncias entre aquilo que se diz e aquilo que se faz, e ainda porque a situação de estar emigrado é uma situação ambivalente, de estar entre dois Estados e das suas culturas, com tudo o que isso cria de possibilidades de escapar ao controlo de qualquer das partes mas, também, de possibilidades de desinserção, não se pertencendo nem a uma parte nem à outra. (Monteiro, 1994, p. 4)

Monteiro (1994) argumenta que existe algo no migrante português que não o deixa abandonar o sentimento de pertença a Portugal, e que quando efetivamente não retorna, a verdade é que não se entrega ao país que o recebe. “O português tem manifestado em geral uma forte ligação sentimental a uma terra que frequentemente lhe foi madrastra, mesmo que a intenção de regressar definitivamente não venha, em muitos casos, a efectivar-se” (p. 19). Afirma que “o abandono de Portugal nunca é radical” (p. 19). Ainda assim, compreende que milhares de portugueses que se radicaram noutros países são inseridos na “trama dos povos que os acolheram” (p. 7).

Este envolvimento é fortemente relacionado aos filhos que nascem e crescem em França. Leandro (2002, p. 58) menciona uma “tripla socialização” a que estes dois grupos são submetidos e atribui à escola (e até ao facto de muitos filhos atingirem um nível de escolarização mais elevado que os

progenitores) um papel importantíssimo para que os jovens sejam “agentes de transformação no seio das suas próprias famílias e da própria colectividade de compatriotas” (p. 355). De destacar que muitas das tradições e atividades da coletividade são algo que consideram ultrapassadas, “como algo para colmatar a saudade dos pais em relação a Portugal” (p. 353), que raramente conseguem partilhar.

Inevitavelmente, estes jovens, cujos pais “primo-migrantes” (Branco, 2001, p. 2) começam, gradualmente, a fazer um maior investimento na educação e no sucesso escolar dos seus descendentes (tendo acesso a um curso universitário, ou fazendo cursos que abrem a porta para profissões valorizadas) (Leandro & Rodrigues, 2007, p. 122), vão sentindo que “podem exibir um estatuto escolar e profissional semelhante ao de muitos autóctones”, o que lhes confere uma “identidade social valorizada e não tão confinada ao estatuto de imigrante ou de filho de imigrante” (p. 121). O acesso ao mercado de trabalho e o facto de terem amigos, namoradas e até filhos e esposas transforma, portanto, o plano de volta da maioria dos seus pais (Nobre & Portela, 2001).

Maria Engrácia Leandro desenvolve o tema da lusodescendência no seu texto *A construção social da diferença através da ação denominativa: o caso dos jovens portugueses perante as migrações internacionais* (2000). Através da análise do uso (e significado) das palavras, expõe sobre a utilização do termo lusodescendente, que supõe “uma ligação à distância com a nação lusa, apesar desta os não ter visto nascer” (p. 12). Considera que nada distingue estes jovens, estando em condições sociais idênticas, dos que são autóctones de outras etnias ou daqueles cujos pais não foram migrantes. Designar os jovens através da migração dos pais, atribui-lhes uma herança e uma história que não é o único elemento da sua identidade e que pode colocá-los numa posição de exclusão e marginalidade, assim como designá-los ao mesmo papel social dos pais. Defende, portanto, a individualidade destes jovens, que normalmente são detentores de outro capital económico e cultural. Este capital imaterial, incorporado, um conceito desenvolvido por Bourdieu (1986), é transmitido através da socialização (p. 246) e “implica um trabalho de inculcação e assimilação”, neste caso, na sociedade francesa (p. 244). “Deste modo, os jovens portugueses filhos de migrantes que foram viver ou nasceram nos países de imigração dos pais constroem-se a si próprios, através do tempo, do espaço e das várias interações sociais, enquanto geração plural. (Leandro, 2000, p. 25)”.

Este não regresso, de quem fica por perto da família que se foi criando e crescendo no país de acolhimento, leva a que existam “cada vez mais aposentados naquele país: de 66 mil em 1990, passaram a 160 mil em 2009” (Fernandes, 2015, p. 32).

A volta de quem não resiste regressar é predominantemente feita por jovens com descendentes e não necessariamente pelos aposentados como podemos, erradamente, assumir (Pinho et al., 2021,

p. 1001). De maneira geral, os regressados dos últimos 60 anos de relação migratória são capazes de investir o seu capital monetário, construir ou comprar casa, educar os filhos e ajudar familiares, ascender socialmente (p. 1006). No entanto, estudos invocam outros motivos para regressar, independentes da situação financeira, como as saudades da terra e da família, a saúde ou acidentes de trabalho e a vontade de educar os filhos em Portugal (p. 1005).

Trazem consigo, portanto, o capital cultural obtido e o conhecimento que adquiriram na viagem de anos, exercendo “enorme influência social e sociológica” na esfera local (p. 990), já que a migração proporcionou, não só uma melhoria nas condições de vida, mas também a possibilidade de contactar com lugares e modos de viver que provavelmente não conheceriam de outra forma (Cabecinhas, 2020, p. 126). Não eliminam as atitudes, saberes e técnicas adquiridas fora e, muitas vezes, numa tentativa (e necessidade) de permanecerem ativos, continuam as atividades (profissionais ou informais) que aprenderam e exerciam em França (Nobre & Portela, 2001). Procuram um equilíbrio entre as mudanças das quais não querem mais abdicar e o lugar do passado que pouco pode ter mudado. A título de exemplo, quando os regressos feitos durante os anos 80 vêm de países que tinham um nível de desenvolvimento maior que o de Portugal que ainda não tinha aderido à Comunidade Económica Europeia (CEE) (Pinho et al. 2021, p. 991).

A migração, no seu todo, mas também o fluxo até França, foi afetada pelas transformações tecnológicas que trouxeram “consigo uma alteração sem precedentes do fenómeno migratório e uma radical alteração dos diversos perfis migratórios” (Matias, 2014, p. 9) e pela adesão de Portugal às Comunidades Europeias. A liberdade de circulação e instalação nos territórios europeus e a aquisição da nacionalidade francesa pela crescente fração de nascidos em França altera a figura da migração (Branco, 2001).

Na crise financeira dos anos 2010, Portugal vê um elevado número de saídas, fruto das dívidas nacionais e das políticas de austeridade (Pereira, 2015, p. 72). Segundo o Observatório da Emigração “o número de saídas do território nacional haveria de alcançar as 110 mil em 2013, número que se manteria em 2014, algo nunca visto desde 1973” (Pereira, 2015, p. 72). O perfil do migrante é também alterado, passando de um jovem de aldeia, solteiro ou recém-casado para a diversidade de “homens e mulheres de todas as idades e de todos os cantos que faziam as malas e metiam-se em aviões” (Pereira, 2015, p. 72).

Ainda que a maioria dos portugueses que decidem migrar nesta época se tenham dirigido para o Reino Unido, a França continuava a ser o país com a maior comunidade portuguesa, onde vivem mais pessoas de origem migrante, segundo a informação fornecida pelo Alto Comissariado para as Migrações.

Os dados recolhidos pelo Observatório da Emigração no documento *Emigração Portuguesa 2022: Relatório Estatístico* continuam a colocar a França na posição de país com o “maior número de migrantes residentes nascidos em Portugal, devido à vaga de emigração de 60/70 e à retoma, em escala inferior, da emigração para este destino no século XXI” (Azevedo et al., 2022, p. 65). Em 2020 entraram no país 5998 portugueses, demonstrando uma queda relativamente a 2019, tendência que se tinha mantido também nos três anos anteriores (Azevedo et al., 2022), mas também afetada pelas mudanças forçadas causadas pela Pandemia COVID-19.

Na atualidade, a França é o quarto país para onde migram mais portugueses, apesar da sua posição de primeiro lugar relativo ao tamanho da comunidade residente. Dos migrados, registados no ano de 2021, 49,1% são mulheres e 48,3% têm mais de 55 anos “o que não é surpreendente dada a antiguidade da emigração portuguesa para este país”, colocando os portugueses como a terceira população migrada mais numerosa, atrás dos migrantes da Argélia e de Marrocos (Azevedo et al., 2022, p.181), assim como a comunidade mais envelhecida (Pires et al., 2020, p. 23). Este fluxo recente mantém as ligações já estabelecidas, continuando o ciclo de ajuda na integração dos recém-chegados no mercado de trabalho e no mercado imobiliário franceses (Marques & Góis, 2017, p. 76).

A diversidade é uma das particularidades mais relevantes do atual movimento da migração portuguesa que, para além de ver as características sociodemográficas dos seus atores modificadas e variadas, também assume diferentes formas de mobilidade, diferentes durações de estadia (Marques et al. 2017, p. 65) e um “amortecimento da contração da emigração para determinados destinos através do desenvolvimento de novos (ou renovados) destinos de acolhimento” (Góis & Marques, 2018, p. 138). A migração contemporânea vê uma generalização das suas profissões, ainda que a ideia do “brain drain” ou “fuga de cérebros” discutida de forma generalizada pelos veículos mediáticos não seja correspondente à realidade. Mesmo que se registre um aumento de pessoas com níveis de educação e qualificações mais elevadas comparativamente, principalmente, com a migração dos anos 60 e 70 de poucas qualificações e trabalho essencialmente agrícola, industrial e doméstico, a realidade é que ainda se nota uma migração estrutural maioritariamente não-qualificada (Marques & Góis, 2017, p. 71).

Os principais fatores que motivam o processo migratório atualmente relacionam-se com o crescimento profissional. Ainda que impactados pelo desemprego, os jovens inquiridos por João Teixeira Lopes (2019) mencionam a crença de que não lhes será possível construir uma carreira e ter uma progressão em matéria salarial, principalmente as mulheres (p. 131) em Portugal. Contrariamente às gerações anteriores, os mais jovens não têm a mesma facilidade em comprar casa própria (p. 133),

estando, portanto, menos enraizados e desejando uma progressão na vida que não parece possível no país de origem. Orientam-se para “uma maior autonomia face à ordem da família” (p. 130).

Em suma, o movimento migratório para França tem destaque na história das migrações portuguesas, tanto pelos fluxos dos anos sessenta e setenta, para fugir à Guerra Colonial e à pobreza para numerosas famílias, quanto pelo facto de ser “o principal país do mundo onde residem mais portugueses emigrados” (Azevedo et al., 2022, p. 181). Por meio de árduas viagens e situações complicadas, o sentido de entreaajuda mostrou-se essencial para o sucesso desta ligação migratória. A ideia do retorno, nem sempre concretizado, é testemunha da vontade de permanecer ligados ao país de origem, mas também testamento do sucesso da migração, onde as raízes criadas não podem mais ser ignoradas. Os filhos e netos, com nacionalidade francesa, são já cidadãos de outro país onde cresceram, ainda que as tradições sejam passadas pelas gerações anteriores da família. O fluxo migratório, certamente, já não atinge números nem a relevância de outrora no panorama da migração atual, mas é ainda impossível negar a importância das relações migratórias entre Portugal e França.

1.2 Migrações no feminino

A mulher não vive a situação migratória de modo passivo e abre-se, intensamente, à confrontação cultural e aos desafios e oportunidades que a nova sociedade lhe proporciona. (Leandro, 2002, p. 25)

Em 1954 as mulheres eram apenas um quarto da população portuguesa radicada em França. O número aumenta cerca de 10% até 1968, encontrando um maior equilíbrio em 1975, quando os números apontam para 46,2% (Branco, 2001, p. 3). Estes dados podem ser explicados pelo grande aumento da migração para França nos anos 60 e 70, mas também pelo facto de às mulheres não ser “outorgado o direito de e/imigrar sem o consentimento do homem, marido para as casadas ou pai para as solteiras” (Leandro, 2002, p. 9). A mudança jurídica destas questões coloca a mulher “menos confinada às decisões do homem, em matéria migratória”, ainda que nem sempre na prática isto se verificasse (Leandro, 2002, p. 9).

Ainda assim, a par das mulheres que partiam para se juntarem aos maridos (com ou sem os filhos), outras procuravam emancipação em “todas as esferas da sua existência” (Leandro, 2002, p. 27):

muitas outras, tal como os homens, partiram sozinhas em busca de uma emancipação de várias subordinações de cariz material, social, familiar e simbólico e de condições para acederem a uma vida melhor para si e para os seus, se não no presente pelo menos no futuro, quando viessem a constituir a sua família de procriação. (Leandro, 2002, p. 10)

Paralelamente, registos indicam a participação na migração clandestina, tanto como parte que faz a travessia para um outro país, como participante do processo de angariação e passagem de migrantes, atividades que normalmente são associadas ao homem (Silva, 2015, p. 164):

A partir da análise destas fontes, é possível identificar mulheres que exerceram as seguintes funções: engajamento/angariamento (recrutamento e/ou aliciamento de candidatos à emigração); travessia de fronteira, orientação em território espanhol e francês a pé, no comboio ou em veículos automóveis; albergue e alimentação de clandestinos; prestação de serviços de informação a outros intermediários; depósito do dinheiro da passagem; participação na falsificação de passaportes. (Silva, 2015, p. 165)

Apesar de não serem reconhecidas como a força motriz da migração (nem de forma geral, nem como das famílias) (Leandro, 2002, p. 27), a mudança de país nos anos sessenta e setenta do século passado, também nas mulheres, é marcada por motivos familiares e económicos, já que, comparativamente, não lhes era necessária a fuga ao serviço militar obrigatório e ao envio para os conflitos armados da Guerra Colonial (Leandro, 2002, p. 17). Razões não económicas são ainda mais prevalentes nas motivações migratórias referidas por mulheres do que por homens, destacando fatores como a discriminação, sexismo, ausência de oportunidades, problemas conjugais, impossibilidade de divórcio e “transgressão dos limites sexuais impostos pelas sociedades” (Assis, 2007, p. 751).

Para muitas das mulheres é neste momento de partida para outro país que começa a atividade profissional, deixando para trás a ocupação de doméstica, principalmente para as famílias que não levaram consigo os filhos e os deixaram em Portugal com a família (ou simplesmente não os tinham). O segundo salário é uma estratégia importante para as famílias portuguesas no estrangeiro para que possam expandir as suas receitas, as poupanças, tanto para o envio de remessas para a família, tanto para a construção da casa própria em Portugal e a melhoria de condições de vida (Nobre & Portela, 2001, p.1124).

A posição da mulher migrante no mercado de trabalho é de grande vulnerabilidade. Nota-se uma ausência de direitos laborais e proteções sociais, assim como salários mais baixos, particularmente quando estas trabalham em setores de difícil regulamentação e supervisão, como o serviço doméstico a particulares (Jerónimo, 2019, p. 46). A realidade explicada por Patrícia Jerónimo em *Feminização das Migrações Internacionais e Confluência de Fatores de Vulnerabilidade na Condição das Mulheres Migrantes (2019)* aplica-se às mulheres migradas em França. As suas jornadas diárias eram longas, com um acumular de empregos e trabalhos que se assemelhavam ao trabalho doméstico que já desenvolviam em casa. Estavam no ramo dos serviços, mas reproduzindo o papel tradicional da mulher (Leandro, 2002, p. 21):

A estratégia feminina era dupla, na esfera privada e pública, compatibilizando os horários respectivos. Prestavam serviços, por um lado, a casas familiares de franceses e, por outro lado, a estabelecimentos

vários: escritórios, clínicas, cantinas, restaurantes e hotéis. Num caso ou outro, estes serviços eram prestados com a ajuda do próprio marido, no final do seu dia de trabalho. Colhemos relatos de jornadas de deslocações e trabalho de 17 horas diárias. As actividades complementares para as mulheres consistiam em serviços domésticos de guarda de crianças, vigilância de portaria e costura. (Nobre & Portela, 2001, p. 1125)

A dupla jornada colocava-as numa situação de precariedade, mas igualmente de contacto com a sociedade francesa. Um dos exemplos mais claros é a profissão de porteiras. Esta “permite-lhes criar uma importante teia de relações sociais que ultrapassam, de longe, o local onde elas exercem a sua profissão. Este facto leva-as a um contacto permanente com todos os habitantes do imóvel, independentemente da sua condição social, criando entre eles verdadeiros laços de interdependência” (Nobre & Portela, 2001, p. 1135). Pelas bocas dos parisienses, “a *conciierge* é invariavelmente séria, humilde, dedicada e trabalhadora” (Fernandes, 2015, p. 43) e a ideia geral é que a mulher portuguesa “é trabalhadora, habilidosa, limpa, honesta, corajosa e dedicada às causas em que se empenha, contribui e participa, intensamente, na transformação no interior da família e da sociedade” (Leandro, 2002, p. 17).

O seu papel de mãe também a permite, a par dos filhos que são principais motores de mudança para a família, quebrar com as barreiras da comunidade que se cria, contactar e ter “relações com o exterior, a nível institucional e comercial, designadamente, a nível das estruturas de consumo, da escola, das instituições de saúde, da segurança social e da Igreja” (Leandro, 2002, p. 58). Por consequência, este contacto traz o pai para outro local, onde se reunifica com o resto da família nesta “outra dimensão individual e social da vida familiar” (Leandro, 2002, p.58). Este apelo do marido a participar mais da esfera domiciliar, tanto quanto o facto de ter um emprego, “vai conferindo à mulher uma autonomia económica e social sem precedentes” (Leandro, 2002, p. 59).

A sociedade onde se integram depois da migração e as ferramentas que vão adquirindo transformam as visões sobre o mundo, sobre a sociedade portuguesa e sobre aquilo que podem ser:

Para as mulheres portuguesas que partiram antes dos anos oitenta, do último século, trata-se ainda da passagem de uma sociedade patriarcal, baseada em arreigados hábitos culturais, para outras de cariz mais democrático, ao nível das relações intrafamiliares, como é o caso das sociedades europeias e americanas do norte, para onde se dirigiram, em âmbito mais alargado. Aqui, as práticas democráticas estão já inscritas nas leis e nos costumes. Por outro lado, desenvolvendo, conscientemente ou não, um grau de insatisfação elevada na sociedade portuguesa da época, perante as suas condições de existência, ao e/ou migrar, a mulher dá azo à emergência de um processo de emancipação que abrange todos os domínios da sua vida pessoal, familiar, profissional e social. (Leandro, 2002, p. 20)

Maria Engrácia Leandro (2002) destaca que as mulheres portuguesas são tidas como mais recetivas dos valores contemporâneos do que os homens, dando o exemplo da rapidez da adoção da pilula como método contraceptivo quando migraram, contrariando a linha de pensamento da sociedade

portuguesa de então (Leandro, 2002, p. 62). Refere que existe uma diferença entre homens e mulheres na adesão destes novos valores e práticas, que as mulheres a fazem “de vontade deliberada, ao passo que para alguns homens ela contém alguma dose de resignação, perante realidades que parecem escapar-lhes” (Leandro, 2002, p. 62). Esta é uma tese defendida por outros autores como José Portela e Sílvia Nobre (2001), perceptível no facto de que “com a migração ninguém é já o mesmo, mas os homens mudam menos do que as mulheres a sua “visão do mundo” (Nobre & Portela, 2001, p. 1142), mas desenvolvida essencialmente na resistência ao regresso a Portugal. A volta significa uma potencial perda de independência e autonomia, que o salário e a própria sociedade lhes conferia.

As mulheres em especial as mais jovens resistem, muito mais que os homens, à ideia do retorno definitivo, pela ameaça de retrocesso que nele antevêem. Assim se explica, em larga medida, que em dez dos doze casais ex-emigrantes reinstalados na aldeia que estudámos, nos tenha sido peremptoriamente afirmado, por um ou por ambos os cônjuges, que na decisão do regresso prevaleceu a vontade dos maridos. As mulheres, essas, declaradamente regressaram contrariadas, quase nunca sem antes haverem esgotado as formas de oposição, ao seu alcance [...] Vieram, mas vivem o regresso com um pronunciado sentido de perda e, por isso, continuam a dizer que estão arrependidas de ter vindo. (Nobre & Portela, 2001, p. 1134)

Ainda que reconheçam as dificuldades de viver num país que não o seu, contrariamente aos homens que à França chamam “dura” e dela não têm saudades, a volta para a vida de aldeia mostrou-se ser uma adaptação difícil (Nobre & Portela, 2001, p. 1133).

Um facto de enorme relevância para caracterizar a experiência migratória feminina foi a diferença de idade com que abandonaram o país de origem. Quando crianças ou jovens, o processo de adaptação foi simplificado e estas “revelam uma grande capacidade de assimilação dos valores da sociedade envolvente” (Leandro, 2002, p. 23). No documento *Caminhos Migratórios no Feminino* (2002) podemos ler que estas foram submetidas a um “duplo processo de socialização”, um lado relativo à família, que lhes vai transmitindo características da cultura de origem e outro lado, o da sociedade onde se inserem, contando com a grande influência da escola e dos média (Leandro, 2002, p. 23).

Sobre a transmissão da cultura de origem, é necessário destacar que, mesmo que recetoras em relação à sociedade onde se inserem no país de acolhimento, o facto de estarem envolvidas nas atividades das comunidades portuguesas, seja em associativismo, de forma religiosa ou no desenvolvimento de atividades, as coloca numa posição de difusoras da cultura portuguesa:

São notórios os contributos das mulheres, em termos da transmissão de certos traços da cultura portuguesa como a culinária, o folclore, os labores e uma certa forma de se relacionar com os outros, mas também em termos da introdução de novos elementos mais conectados com a cultura das sociedades onde residem. (Leandro, 2002, p. 25)

Não podemos esquecer que ao longo das décadas, assim como o caráter da migração foi sendo alterado, a par do avanço das sociedades e do início da globalização, as deslocações das mulheres também tomam diferentes contornos. Por exemplo, a migração feita por mulheres pré 25 de Abril é diferente da que é feita depois das alterações à sociedade portuguesa, pela sua maior abertura e avanços culturais vivenciados (Leandro, 2002, p. 19). As diferenças e, consequentemente, a mudança são menos intensas porque já existia um capital cultural que permitiu transições mais sólidas (Leandro, 2002, p. 19).

Torna-se impossível, então, definir um perfil que seja abrangente a todas, ou pelo menos à maioria, das mulheres migrantes. As variantes como as condições da sua migração, “a idade, o estatuto civil, o grau de escolarização, as formas de e/imigração e as formas de investimento pessoal, familiar e social” (Leandro, 2002, p. 17) são de tal ordem que, desde 2002 até à atualidade, cada vez se torna mais complicada a definição do perfil das mulheres que decidem partir do seu país. Ainda assim, é clara a diferença provocada pelos novos capitais humanos (como o nível de escolaridade e qualificações práticas e académicas) de que são detentoras, e destacam-se legislações referentes à discriminação de género que colocam as migrantes do século XXI alguns passos à frente das do século XX (Assis, 2007, p. 750).

Em síntese, a migração feminina tem contornos complexos. A conjuntura do reagrupamento familiar, concedida ao movimento migratório das mulheres não era o único motivo para que estas deslocações fossem feitas, ainda que não possamos ignorar a sua relevância numérica e na alteração das dinâmicas sociais e familiares. As mulheres migraram igualmente, sozinhas, por motivos económicos, assim como foram participantes ativas nos sistemas de migração clandestina. A sua posição de trabalhadora assalariada e mãe faz com que fossem elos entre a família e a sociedade francesa, levando a uma emancipação própria assim como de todo o núcleo familiar.

Capítulo II – Identidades, Nacionalidades e Representações

2.1 Identidades e Nacionalidades

É curioso e revelador que o conceito de identidade seja frequentemente convocado para dar conta do laço que une um povo e este a um território (mesmo que mítico), esse sentimento de pertença que marca e identifica todos e cada um dos filhos da terra. (Ribeiro, 2008, p. 13)

Para compreendermos esta afirmação, que em muito é relevante para esta investigação, é necessário definir e desenvolver dois conceitos essenciais, o de identidade e o de nacionalidade.

O surgimento do conceito de identidade e o início da sua conceção como algo que merece uma atenção dos estudiosos, dá-se quando o movimento e a pertença a vários e diferentes grupos criam uma necessidade de fornecer explicações e fazer afirmações que têm como por base a identidade dos sujeitos. O sujeito pós-moderno é, então, caracterizado por um conjunto de processos que culminam numa identidade em constante movimento, uma “celebração móvel” (Hall, 1992, p. 12).

No trabalho *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Stuart Hall (1992), nome destacado da área dos Estudos Culturais, explica que a ideia de uma identidade em torno do “eu” é uma ilusão, que o sujeito assume “identidades diferentes em diferentes momentos” (p.13) e que a multiplicidade de representações culturais resulta numa igualmente múltipla definição de identidade (p.13).

Este complexo processo não nasce inerente ao sujeito, mas é algo que se forma ao longo do tempo (Hall, 1992, p. 38). Podemos considerar que sempre que a identidade é apreendida, é em relação a um tempo e a um lugar, não de forma abstrata e que estes dados são essenciais para a sua compreensão (Sarup, 1996, p. 15). Criadas dentro do discurso, as identidades só podem ser compreendidas quando analisadas em relação às instituições e “locais históricos” de formação e produção específicos (Hall, 2000, p. 109).

Seguindo esta mesma ideia de fatores externos que influenciam a edificação da identidade, o autor do texto *Identity, Culture and the Postmodern World* (1996) argumenta que a identidade é um resultado das instituições socializadoras, dando como exemplo os pais, restante família, escola, local de estudo ou trabalho e amigos (Sarup, 1996, p. 48). Refere ainda a influência de outros elementos como a roupa que vestimos, coisas que lemos, o que pensamos da sociedade e se acreditamos nas transformações que ela sofre. Relaciona de forma clara a vida quotidiana e o processo da construção da identidade (Sarup, 1996, p. 105). Nesta mesma linha de pensamento, Tim Edensor (2002) coloca a repetição de rotinas, a higiene, o trabalho e a diversão como coisas que constituem “um reino de ‘senso

comum””, que oferecem uma “compreensão profunda da ligação entre cultural e identidade” (p. 90) e são essenciais para a criação de um sentido de identidade (p. 96).

Glynis Breakwell (2010) expõe a ideia de Gerard Duveen, que coloca as identidades como algo construído de forma externa, influenciadas pelo e parte do “campo simbólico da cultura”, e que não são unicamente elaboradas de forma interna (p. 6.1). Esta reflexão vai de encontro às ideias, anteriormente expostas. Ainda assim, não exclui que a pessoa tem algum tipo de agência na construção da sua identidade, sendo que significativas mudanças na identidade do sujeito são feitas por ele próprio, de forma intencional (p. 6.5).

O trabalho de Breakwell sobre identidades resultou na teoria da identidade como processo (a Identity Process Theory ou IPT). Esta é uma forma de interpretar a identidade que a coloca, igualmente, como algo criado num determinado contexto social e que, consequentemente é parte de um contexto histórico particular (Cabecinhas & Macedo, 2012, p. 184). Portanto, cada indivíduo é um “produto social dinâmico, resultado das interações entre as capacidades da memória, da consciência”, que interpreta as estruturas e processos de um contexto social (Macedo, 2016, p. 97). A autora acredita que “a identidade reside em processos psicológicos, mas se manifesta através do pensamento, da ação e do afeto” (Breakwell, 2010, p. 6.3) e que “as identidades fornecem formas de organizar significados de modo a sustentar uma sensação de estabilidade (Breakwell, 2010, p. 6.1).

Apesar de Breakwell (2010) não considerar na sua teoria a distinção entre identidade pessoal e identidade social, estes são conceitos que nos interessam desenvolver no presente trabalho. A primeira alude aos “valores, atitudes, estilo cognitivo” do indivíduo, enquanto a segunda é sobre “pertencas, normas, categorias sociais” (Cabecinhas & Macedo, 2012, p. 185). Estas são construídas e modificadas de acordo com as mudanças sociais e novidades culturais (Fortuna, 1999, p. 24).

De forma semelhante, Sarup (2012) distingue duas diferentes vertentes da identidade: a identidade ‘pública’ e a identidade ‘privada’. A ‘privada’, como o nome indica, refere-se ao nosso “conceito de *self*” e à forma como nos vemos, enquanto a pública seria alusiva a como os outros nos tipificaram, nos rotularam, um processo que ele identifica como um dos elementos da construção de identidade (p.14).

Stuart Hall, em *Cultural Identity and Cinematic Representation* (1989) vê a identidade cultural de duas diferentes vertentes. Numa primeira instância comenta a identidade cultural como uma cultura única e partilhada, como que resultante de um “eu” que é o mais autêntico e composto de muitos outros “eus” que partilham uma história ou ascendência. Nesta primeira definição, a identidade cultural é colocada como refletora de códigos culturais e histórias partilhadas e que resultam num “só povo” (p

.69). Num segundo sentido, a identidade cultural é colocada como uma questão de “tornar-se” e “ser” algo que é tanto do futuro quanto do passado, transcende lugar, tempo, história e cultura e está sujeito a constantes transformações (p.70).

Os significados sociais organizam todas as práticas sociais, “estabelecem regras, normas e convenções pelas quais a vida social é ordenada e governada” (Hall, 1997, p. 4). Por este motivo, o autor considera que duas pessoas que partilhem da mesma identidade cultural são duas pessoas que à partida interpretam o mundo da mesma maneira e são capazes de expressar pensamentos e sentimentos sobre o mundo de forma a serem compreendidas pelo outro que se identifica culturalmente de forma igual (Hall, 1997, p. 2). Durkheim (mencionado por Macedo, 2016, p. 104) desenvolve de forma similar a ideia de que os indivíduos que participam da mesma sociedade partilham valores que certificam que continuam integrados – o conceito de consciência coletiva. Nenhuma identidade pode ser genuinamente individual porque é derivada da construção e articulação entre as disposições individuais e constrangimentos e incitamentos sociais (Ribeiro, 2008, p. 16) e o “autoconceito” de um indivíduo é consequência do seu conhecimento do seu grupo social e do sentimento de pertença a esse determinado coletivo (Macedo, 2016, p. 98).

A ideia da pertença a uma comunidade é essencial para o desenvolvimento deste trabalho. Pensar a comunidade e compreender o sentimento e identificação adjacentes ajudará na compreensão de casos específicos como a da migração portuguesa para França, a comunidade de migrantes que se formou, a ideia de pertença a um país onde já não se encontram ou até mesmo uma possível transferência da identificação nacional para o país de acolhimento.

Benedict Anderson desenvolve o seu trabalho *Comunidades Imaginadas* (1983) dedicado exclusivamente à compreensão deste sentido de comunidade, como este se transfere para a ideia de Nação e as implicações sociais do fenómeno. Segundo o autor, todas as comunidades são imaginadas porque os seus integrantes são unidos por um sentido de pertença e comunhão, mesmo quando é impossível que efetivamente se conheçam (p. 32). Mais do que isso, mesmo que dentro de si a comunidade seja constituída de enormes desigualdades e diferenças, existe um senso de fraternidade, que designa de “profunda camaradagem horizontal” (p. 34). Coloca como principal fundador destas comunidades o evento do capitalismo, a imprensa, altamente afetada pelo anterior, as tecnologias da comunicação e, por fim, a “fatalidade da diversidade linguística humana” (p. 78).

O indivíduo, que é parte da comunidade, tende, portanto, a interpretar esta estrutura simbólica (“imaginada”), como a língua, a cultura, a solidariedade fabricada, como algo que ordena e coordena a sua própria vida. “A consistência simbólica dos projetos de vida individuais e coletivos” asseguram a

reprodução do grupo (Martins, 2021, p. 28). Ainda que a estrutura da comunidade seja imaginada, ela não é do imaginário, dado que tem impactos profundos e reais na vida das pessoas (Sobral, 2012, p. 84).

É importante o papel essencial da língua e da linguagem. Hall (1992) faz menção aos padrões de alfabetização que, generalizando uma língua única como principal meio de comunicação tornam possível uma cultura homogênea e facilitam a existência de instituições culturais nacionais como um sistema educacional (p. 49). No entanto, quando mencionada por Anderson (1983), este conclui que apesar da sua importância inicial, não é mais necessária uma homogeneidade linguística para constituir uma nação (p. 191). Pelo seu caráter imaginado, são, portanto, órgãos que se moldam, adaptam e transformam ao longo do tempo (Macedo, 2016, p. 100) e a língua é um exemplo disso.

A junção de um Estado com o sentimento da Nação, que já colocamos como algo imaginado, resulta numa entidade onde atributos como o território, povo/população e estrutura governamental são insuflados por um espírito e uma noção de que aquele não é apenas um território qualquer, mas um espaço com história, conquistas e “mantido a custo de sangue” (Ribeiro, 2008, p. 28).

Este é um sentimento e espírito que não necessariamente é partilhado na forma de um destino em comum, mas sim de uma história que legitima as ambições do que podem vir a criar (Ribeiro, 2008, p. 32). Os sentidos que a nação produz não são apenas os da entidade política, mas sim algo onde os cidadãos são principais participantes (Hall, 1992, p. 49). A construção desta identidade é parte do processo político para estabelecer a ideia de nação (Sarup, 2012, p. 140).

Para que as nações, sendo estruturas ideológicas e sociais, tenham como que uma constante reafirmação, constante suporte, mobiliza-se “em torno delas um conjunto de mecanismos de construção ontológica que as autonomiza e reifica enquanto entidades simultaneamente reais e simbólicas” (Ribeiro, 2008, p. 12). São, portanto, feitas demonstrações rotineiras de símbolos e comemorações nacionais (Licata et al., 2011, p. 904), assim como criados marcadores materiais óbvios como selos, brasões, moedas, bandeiras e hinos (Edensor, 2002, p. 113). Benedict Anderson (1983) refere o valor dos hinos nacionais que colocam a população num momento de simultaneidade, de alimento da comunidade imaginada (p. 203) e Madan Sarup (2012) refere a importância das “tradições” pelo seu caráter de continuação, costume e heterogeneidade, importante no vincular de um povo, e na construção de uma ideia de uma identidade partilhada (p. 182).

As narrativas perpetuadas na história, literatura, cultura popular e nos média “simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” e os membros da “comunidade imaginada” partilham dessas narrativas (Hall, 1992, p. 52). A

instrumentalização de uma narrativa sobre o passado é fundamental para uma ideia de memória coletiva e de identificação e pertença a um determinado grupo, neste caso, um país (Cabecinhas 2015, p. 337).

O próprio Estado, portanto, quando percebe que a nação é a sua principal fonte de legitimidade, segue num caminho de elevação de monumentos, de defesa do passado menos “limpo”, de popularização de temas nacionais/nacionalistas em publicações que acedidas pela maioria das pessoas e não apenas pelos eruditos e académicos (Macedo, 2016, p. 102). Não podemos ignorar o papel dos média no perpetuar da reprodução da identidade nacional quando, por exemplo, utilizam o termo “nós” que, sem necessidade de explicação extra, é referente ao “nós” membros da nação (algo feito por políticos, escritores ou até académicos) (Edensor, 2002, p. 11).

Estas demonstrações de nacionalidade, como são objetivamente fáceis de identificar como parte de uma cultura nacional, tendem a ofuscar as práticas quotidianas, assim como as culturas populares e de massa, que são tidas como certas e nem sempre lembradas como os símbolos potentes e perceptíveis que podem ser (Edensor, 2002, p. 9). Ainda assim, quando consideramos os hábitos, pressupostos e rotinas de diversas pessoas, e estas se enquadram num padrão reconhecível e partilhado, dá-se o início de uma “institucionalização” (Edensor, 2002, p. 19) que não necessariamente significa um acordo comum, mas sim uma facilitação da comunicação e estabelecimento de um maior sentido de pertença nacional (Edensor, 2002, p. 20). Os ritmos locais sincronizam-se com um ritmo nacional, colocado como um “mosaico cultural nacional” (Edensor, 2002, p.21). Não importa exatamente o quão diferentes podem ser os membros deste agrupamento em termos de género ou classe, por exemplo, que a ideia de uma cultura nacional procura uma união debaixo da alçada da identidade da grande “família nacional” (Hall, 1992, p. 59). É essa a sua função, a de convergir com a identidade nacional para ajudar o indivíduo a integrar-se na sociedade, assim como situá-lo em relação ao mundo (Gama, 2017, p. 5).

Considerando os elementos acima referidos, podemos pensar então no surgimento de um sentimento de identidade nacional, de uma produção de sentidos que constroem identidades de pertença à nação como parte da identidade do sujeito (Hall, 1992, p. 51). Essa identificação que atualmente atribuímos à nacionalidade era, anterior à modernidade, dada às tribos, à religião e à região de residência e foi sendo transferida para a cultura nacional nos países e cidades ocidentais (Hall, 1992, p. 49).

Manuel Gama (2017) resume os aspetos fundamentais para a criação de uma identidade nacional segundo Anthony Smith. Destaca, em primeiro lugar, um território histórico, em segundo lugar um conjunto de mitos e memórias históricas comuns, segue com a menção a uma cultura de massas pública comum, direitos e deveres legais comuns e, por fim, uma economia comum (p. 4). Podemos

também entender a construção dessa identidade como resultado do processo de interação entre pessoas, instituições e práticas (Sarup, 1996, p. 11).

A demonstração da ideia de identidade nacional também implica “uma consciência de igualdade legal, consubstanciada nos direitos e deveres civis, políticos e socioeconômicos (Gama, 2017, p. 3), ideia reiterada por Tim Edensor quando refere que a identidade nacional é exatamente facilitada pelas práticas legislativas do Estado, que “delimita e regula as práticas em que as pessoas podem participar, os espaços em que lhes é permitido circular e, de muitas outras formas, fornece um quadro para a experiência quotidiana” (Edensor, 2002, p. 20).

Refletindo sobre os efeitos das migrações na identidade nacional, Rita Ribeiro (2008) considera que é possível que uma experiência migratória de longa duração transforme o sentimento de pertença de, por exemplo, Portugal para França, sendo até possível uma sobreposição dessas duas identidades e a sua conjugação ser importante para o indivíduo. A imprevisibilidade e fragmentação das identidades dá lugar a que alguém sinta grande pertença a uma zona de Portugal e não ao país como um conjunto, ou a uma Europa e não ao país de origem (Ribeiro, 2008, p. 18). Hall (1992) acrescenta que as identidades nacionais não subordinam as restantes formas de identificação dos indivíduos, servindo como um “costurar” das diferenças, divisões e contradições, debaixo de uma identidade (p. 65).

Pensando neste tema, é natural que a globalização seja um fator de reflexão, mas não é claro que os processos de globalização tenham direta e imediata relação com o desvanecer de uma identidade nacional. Efetivamente, podem até reforçá-la. Ainda assim, existe um facilitamento da expansão das identidades e uma troca que as influencia (Edensor, 2002, p. 29). O momento atual é de pluralização das identidades nacionais e de alterações na forma como a sociedade se organiza para comportar estas reformulações e transformações sociais, tecnológicas, políticas e económicas constantes (Brasil & Cabecinhas, 2019, p. 90).

José Sobral (2020) coloca a questão de forma resumida, afirmando que uma identidade nacional poderá ser analisada em diversas dimensões: a ‘dimensão psicológica’ que diz respeito à consciência de pertença e afinidade ao grupo; a ‘dimensão cultural’ relativa às crenças e símbolos que esse grupo partilha, como a língua; uma ‘dimensão política’ que se vincula a um sentimento de lealdade; e história, mitologia, um território e uma pátria, aos quais os habitantes estejam vinculados de forma emocional, simbólica e material (Sobral, 2020, p. 174). Todos estes elementos são, no seu conjunto, a receita para a existência do sentimento de pertença e a sua existência, de relevância mesmo que arbitrária, é importante para que os grupos nacionais se diferenciem, distingam e identifiquem (Sobral, 2012, p. 17).

Anderson (1983) pondera sobre a diferença central entre as narrativas pessoais e as narrativas nacionais, numa interessante reflexão sobre a qual dissertamos neste capítulo. As primeiras ele explica que têm um início e um fim, fruto da genética dos pais e dos contextos sociais, desempenhando um papel efêmero até à sua morte, com a única continuação possível sendo através da fama ou da influência exercida em vida. Sobre as nações diz que, contrariamente, não é possível uma morte natural, que não tendo criador original, não são naturais, nem podem ver a sua história a não ser em “recuo”, em retrospectiva (Anderson, 1983, p. 265). O indivíduo é, portanto, uma junção destas duas narrativas, a sua identidade é um conjunto de tudo o que viveu, influenciado sobre a comunidade que é maior que ele, que o viu nascer e, à partida, o ultrapassará.

2.1.1 O Caso Português

Inquéritos sobre o sentimento da população portuguesa em relação à nação são uma das ferramentas usadas para avaliar a identificação nacional das pessoas, ainda que a amostra nunca seja os cerca de 10 milhões de portugueses e, portanto, os dados possam, para alguns, ser redutores e pouco esclarecedores. É, de facto, uma questão difícil porque qualquer povo terá as mais diversas opiniões sobre o que é ser-se do seu país, ou contrariamente o que não faz parte desse cenário:

Quando nos debruçamos especificamente sobre os grupos nacionais, é necessário ter em conta que cada grupo é heterogéneo, sendo constituído por uma grande diversidade de indivíduos, com diferentes percursos e experiências de vida e pertencendo a grupos com diferentes posicionamentos na estrutura social. (Cabecinhas et al., 2006, p. 7).

O trabalho de Ribeiro (2008), já outras vezes mencionado, foca particularmente na identidade portuguesa em relação à Europa. Ainda que não seja esse o nosso principal propósito, as conclusões das entrevistas realizadas, assim como a reflexão teórica sobre o tema, mostram-se pertinentes. Destacam-se um leque de características apontadas como essenciais para que se criasse um sentimento de pertença (ao território, aos símbolos e à ideia da comunidade nacional) (Ribeiro, 2008, p.38):

A acrescer à antiguidade, o país revela-se um exemplo histórico muito próximo do tipo-ideal de Estado-nação, por sobrepor uma autoridade política independente a um território solidamente definido, um povo sem divisões étnicas, que desenvolveu uma língua própria, partilha uma religião esmagadoramente maioritária e tem uma cultura comum, com nuances regionais. (Ribeiro, 2008, p. 35)

E nesse sentimento de pertencer está uma indefinição, uma contradição, que normalmente se associa ao “caráter” dos portugueses, o “muito poético ser e não ser, estar onde não se está, querer o que não se pode querer” (Ribeiro, 2008, p. 56). A obra *O Modo Português de Estar no Mundo* (1998) de Cláudia Castelo, referente ao lusotropicalismo e à colonização portuguesa, cria a comparação que exprime claramente esta dualidade. Coloca Ulisses e o Velho do Restelo, duas figuras do imaginário

português, atribuindo-lhes as características antónimas da “aventura e rotina, a mobilidade transcontinental e o apego ao solo pátrio” (p. 36).

Este passado histórico de “mobilidade transcontinental” reflete-se nas características atribuídas ao país até aos dias de hoje. Os resultados da teoria do lusotropicalismo, de Gilberto Freyre, mas adotada e disseminada pelo Estado Novo, são visíveis na forma como se considera o povo português um bom anfitrião, pacífico no passado de colonização e tolerante no presente da migração. Cabecinhas (2023) aponta este mito de um colonialismo brando do “país de brandos costumes” e de uma interculturalidade acolhedora, que contrasta com uma realidade de discriminação pela cor de pele, pelo género, pela classe social (p. 768). A mística do lusotropicalismo persiste, não só na alegada personalidade do país, mas também no discurso público, político e cultural da sociedade portuguesa e nas crenças discriminatórias que colocam grupos racializados e comunidades migrantes minoritárias na posição de “outros” (p. 776). Os autores de *Os Imigrantes e a População Portuguesa: Imagens Recíprocas* colocam que, nesta situação, existe uma “passagem de um racismo flagrante para um racismo subtil” (Lages et al., 2006, p. 47). No entanto, não deixamos de ver nos média casos de racismo flagrante.

Sousa (2017) refere a ligação deste lusotropicalismo distanciado temporalmente do colonialismo, com a justificação da criação da comunidade lusófona e dos propósitos de cooperação entre os países que a integram (Sousa, 2017, p. 112). Particularmente sobre a língua, o autor destaca o seu papel na construção da “identidade imaginada”, na coesão cultural do país, mas também na aproximação que se cria com os restantes países da lusofonia, que acabam por participar, de certa forma, na construção das narrativas identitárias (p. 312).

Objetivamente, ainda que tentemos desenvolver o tema da pertença nacional, a verdade é que Portugal é um país de desigualdades. Pensemos, por exemplo, em como o interior e o litoral diferem em condições de vida, em oportunidades para os habitantes, em recursos naturais (Costa, 2016, p. 10). Ainda assim, há traços de “tradição e de um destino nacionais” (Martins, 2021, p. 43). O ponto comum a todos os trabalhos lidos sobre este tema é o saudosismo e exaltação de um “passado de ouro” contrastante com o Portugal de agora (sendo que o agora tem uma diferença de vários anos, provando que este é um sentimento transversal no tempo). A visão grandiosa do país, no passado, é o futuro que a nação devia estar preocupada em recuperar. No entanto, o passado próximo padece da culpa dos problemas atuais que constituem obstáculos à áurea recuperação, sendo necessário superar atrasos económicos, políticos, sociais e culturais que mancham esse “idílico e heroico” passado (Ribeiro, 2008, p. 61).

A ininterrupta nostalgia e a saudade que se clama nos fados, nos filmes e no dicionário, andam lado a lado com o destino que de Portugal fez terra “eleita”, um país de caráter especial e favorecido pelos deuses que os portugueses personificam, sob pena de se perderem com os avanços e a modernização (Ribeiro, 2008, p. 75). Esta é a “alma lusa” de Teixeira de Pascoaes, de Agostinho da Silva e do Movimento da Filosofia Portuguesa, “lembrança e esperança, ausência e desejo, memória e projeto, decaimento e reanimação, sono e sonho, tristeza e alegria, morte e vida, terra e mar” (Ribeiro, 2008, p. 82).

Outras características paradoxais atribuídas aos portugueses são o caráter individualista, mas, simultaneamente, o solidário e bondoso numa vida em comunidade, a tendência para o desânimo e melancolia, até mediocridade, assim como uma grande euforia, coragem e entusiasmo (Ribeiro, 2008, p. 96).

Pensamentos mais positivos, como o de Jorge Dias, apontados por Ribeiro (2008), colocam o coração acima de tudo o resto, o que resultaria em espontaneidade e “soluções de última hora”, assim como uma “sobreposição dos valores humanos ao lucro” e uma “negação do espírito capitalista” (Ribeiro, 2008, p. 96). No entanto, a autora menciona que as afirmações de Dias são “encantadoras” e apelariam a qualquer um dos portugueses que não parasse para questionar o fundo (ou falta dele) destas palavras: “o autor acaba por avançar para generalizações acerca do caráter do país e do seu povo, alinhavando uma psicologia nacional que é um misto de inspiração romântica, leitura superficial dos dados históricos e etnográficos e desvio ideológico” (Ribeiro, 2008, p. 95). Ainda assim, não podemos deixar de constatar que estas são asserções facilmente ouvidas em conversas de café, *podcasts* ou *posts* de *Instagram* – provavelmente redutoras, certamente com pouco fundo teórico, mas com o ponto a favor da reprodução.

Numa nota mais negativa, existe também uma opinião menos moralista, acentuando traços como “o ‘desenrascanço’, a ‘chico-espertice’, a grosseria, o desprezo pelo saber, o desrespeito pela coisa pública” (Ribeiro, 2008, p. 128). Jorge Dias, mencionado por Cabecinhas e Cunha (2003), aponta uma violência e crueldade quando o ego português é ferido e um espírito crítico afiado, a par de uma ironia e génio com talento para a troça (p. 26). Igualmente, a capacidade de adaptação portuguesa é fortemente apelada quando se fala de características do povo lusitano, uma versatilidade aplicável tanto ao dia a dia quanto às mudanças de grande ordem. Aclama-se a capacidade de ser assimilado, mas sem perder o seu espírito e caráter (Cabecinhas & Cunha, 2003, p. 26). O sentimento de pequenez é recorrentemente mencionado. A ideia de um “cantinho” do mundo, um sítio onde a vida é sossegada e o restante do mundo se esquece que existe, complexificou-se com o turismo (Ribeiro, 2008, p. 133).

Para perceber se estas características atribuídas são percecionadas pelos portugueses ou apenas ideias não aplicáveis, destacamos neste trabalho os estudos de Rita Ribeiro e de José Manuel Sobral. Em *O que significa ser português? Algumas considerações a título de resposta* (2020), Sobral menciona um estudo onde foram colocadas diversas categorias sobre o que seria necessário para que alguém fosse considerado português. As categorias com maior significância, ou seja, mais vezes mencionadas pelos entrevistados, foram “sentir-se português”, “falar a língua”, “ter a nacionalidade”, “respeitar as leis” e “ter nascido no país” (p. 177). Outros dados também recolhidos mostraram um certo descontentamento em termos sociais, económicos ou políticos, mas um enorme orgulho em questões culturais e desportivas (que o autor atribui ao Nobel de Saramago e aos feitos de atletas portugueses de destaque). Curiosamente, o que os portugueses mais têm orgulho, de acordo com estudo, é a história. De todos os 35 países inquiridos, os portugueses ficam entre os três primeiros com maior orgulho do passado registado (p. 178). Não podemos deixar de relembrar o grande valor da história anteriormente mencionado na criação de uma identidade nacional e sentimento de pertença a uma nação.

No trabalho *A Europa na Identidade Nacional*, a recolha de dados tem contornos menos rígidos, já que os grupos de foco permitem uma maior troca entre os participantes, contrariamente ao processo de responder às perguntas do estudo mencionado anteriormente. A contrariedade, o “discurso de amor/ódio”, mantém-se presente nas conversas analisadas: “oscilações de opinião, o mesmo orgulho nacional ferido, o mesmo desespero pelo atraso irremediável do país e pela lentidão dos seus progressos” (Ribeiro, 2008, p. 209). Ribeiro menciona que é mesmo o sentimento patriótico (mostrado na “quase totalidade dos participantes) o motivo das afirmações recorrentes de “lamento pelo estado de letargia do país e afirmações de orgulho, incentivo e confiança no futuro” (Ribeiro, 2008, p. 209).

Destacam-se três diferentes perfis que, podemos dizer, indicam as opiniões dos portugueses, sobre Portugal:

1. os patriotas, que declaram amor e orgulho pela pátria, 2. os críticos, que denunciam as fraquezas de Portugal e dos portugueses e não deixam entrever nenhuma relação afectiva intensa com o país e 3. os patriotas sofridos e ressentidos, em quem se percebe a mágoa pelo facto de o Portugal de hoje não corresponder às suas aspirações, e que revelam essa atitude de forma sobretudo implícita. (Ribeiro, 2008, p. 209)

A sensação de pequenez, já neste capítulo mencionada, mostra-se reiterada pelos grupos de discussão (“os ‘pobres’, ‘coitadinhos’, ‘últimos’ – face aos parceiros europeus, num desfiar de humilhações e fracassos”), mas a honra na nação é lembrada e ressaltam-se as qualidades, também anteriormente mencionadas, “criativo, afável, desenrascado” (Ribeiro, 2008, p. 234). Podemos dizer que “ser português é algo que se assume com orgulho, mas com um orgulho ambíguo, indeciso,

vacilante” (Leal, 2010, p. 75) e é reconhecer-se como parte de um coletivo que “coexiste com todas essas diferenças e os conflitos que lhe são inerentes” (Sobral, 2012, p. 17).

2.2 Representações Sociais

O texto de Stuart Hall, *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices* (1997) define representação como:

o processo pelo qual os membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida como qualquer sistema que utiliza signos, qualquer sistema de significado) para produzir significado. Esta definição já carrega a importante premissa de que as coisas – objetos, pessoas, eventos, no mundo – não têm em si nenhum significado fixo, final ou verdadeiro. Somos nós - na sociedade, nas culturas humanas - que fazemos as coisas significarem. (p. 61)

A passagem anterior coloca-nos na posição de compreender a importância da linguagem no processo da representação (assim como no de formação de identidades), já que os significados apenas podem ser partilhados através do “acesso comum à linguagem”, fazendo com que esta seja central para a cultura (Hall, 1997, p. 1). A área que veio a ser estabelecida como semiótica – a ciência dos signos – é exatamente esta que estuda a linguagem na produção de signos e significados, de representações, assim como determinado discurso se relaciona com as condutas e constrói identidades em função das representações produzidas (Hall, 1997, p. 6). Podemos então dizer que uma representação não é algo unilateral nem que é capaz de ser produzido independentemente pelo indivíduo porque implica uma relação e colaboração, por meio da comunicação (Macedo, 2016, p. 106). No entanto, depois de serem criadas, as representações têm vida própria, alterando-se, espalhando-se e fundindo-se dando lugar a novas representações (Cabecinhas & Macedo, 2012, p. 182).

Rosa Cabecinhas desenvolve que as representações não são um espelho da realidade, mas sim “hipersimplificações” da realidade. Explica que as representações não podem ser neutras porque estão dependentes em maior medida do observador do que daquilo que é observado, já que ele aplica definições já conhecidas no objeto (Cabecinhas, 2004, p. 3).

representação é, fundamentalmente, um sistema de classificação e de denotação, de alocação de categorias e nomes. A neutralidade é proibida, pela lógica mesma do sistema, onde cada objeto e ser devem possuir um valor positivo ou negativo e assumir um determinado lugar em uma clara escala hierárquica. (Moscovici & Duveen, 2000, p. 62)

As representações funcionariam, portanto, como um diálogo que se sustenta por “códigos culturais partilhados”, não garantindo que se mantenham estáveis, ainda que algumas estruturas, nomeadamente de poder, tenham vontade e tentem que isso aconteça (Hall, 1997, p. 10). É por isso

que o discurso estatal sobre a nação pode tender a uma certa rigidez, para que a estrutura nunca se desmorone e o Estado continue a ter um caráter soberano na nação.

Na obra *Representações Sociais: investigações em Psicologia Social*, um trabalho que desenvolve o tema das representações, podemos ler que o conceito de representação, atravessando domínios diversos como a história e a antropologia (assim como se mune de uma grande “pluralidade metodológica, temática e conceptual” (Cabecinhas, 2004, p. 5), é sempre uma questão central na compreensão de diferentes áreas do conhecimento (Moscovici & Duveen, 2000, p. 214). De forma sucinta Cabecinhas e Macedo (2012) resumem o conceito de representações sociais:

As representações sociais dizem respeito aos conteúdos do pensamento quotidiano e ao conjunto de ideias que dão coerência às nossas crenças religiosas, ideias políticas, etc. As representações sociais permitem-nos classificar pessoas e objetos, comparar e explicar comportamentos e objetivá-los enquanto constituintes do nosso ambiente social. (p. 183)

Altamente associada, deste modo, às relações grupais, já que se estrutura de acordo com, e serve para justificar, os comportamentos de grupo (Cabecinhas, 2004, p. 13), a Teoria das Representações Sociais toma forma pela mão de Serge Moscovici, considerado o pai da psicologia social europeia (Cabecinhas, 2004, p. 2). Pelas suas próprias palavras, a teoria das representações sociais “toma como ponto de partida a diversidade dos indivíduos, atitudes e fenómenos” e tenta descobrir como é possível que toda a diversidade, imprevisibilidade e “estranheza” possa resultar num mundo estável e previsível (Moscovici & Duveen, 2000, p. 79).

O autor acredita que uma das finalidades das representações sociais é a de tornar a comunicação dentro de determinado grupo “relativamente não-problemática”, o que acontece a partir de uma base de interpretações, regras e condutas que fazem parte de um repertório adquirido e partilhado pelo referido grupo (Moscovici & Duveen, 2000, p. 206). Portanto, podemos afirmar que “as representações sociais se apresentam como uma ‘rede’ de ideias, metáforas e imagens, mais ou menos interligadas livremente” (Moscovici & Duveen, 2000, p. 208) e são a “força da sociedade que se comunica e se transforma” (Moscovici & Duveen, 2000, p. 282), culminando na nossa capacidade de perceber/compreender aquilo que aferimos ou, até, tentamos explicar a alguém (Moscovici & Duveen, 2000, p. 198). Dois mecanismos são apontados como aqueles que gerem representações sociais: a ancoragem que associa um elemento desconhecido e o coloca perto de representações anteriores adquiridas para que seja possível uma comparação e consequente interpretação e a objetivação que torna o elemento desconhecido em algo conhecido através da transformação das representações em algo perceptível (Macedo & Cabecinhas, 2012, p. 183).

Quando estudamos representações, não podemos então negligenciar o papel da comunicação, base essencial para que estas sejam geradas. Não seria possível conceber uma representação criada por indivíduos, isoladamente, assim como estas apenas se transformam quando em contexto e comunicação com outras representações, numa fusão, encontro, diferença ou conflito, entre grupos (p. 182). “A teoria das representações sociais insistiu, com razão, no laço profundo entre cognição e comunicação, entre operações mentais e operações linguísticas, entre informação e significação” (Moscovici, 1983, p. 217).

Os média são colocados então como ativos participantes na “construção de modelos de interpretação que nos permitem organizar, avaliar e julgar os acontecimentos sociais”, contexto para que aconteça o processo de ancoragem (Macedo & Cabecinhas, 2012, p. 186). É contínuo o processo de reformulação das representações sociais por meio dos conteúdos com que contactamos constantemente nos média. Temas são orientados em determinadas direções, debates e polémicas criam-se e apagam-se num frenesim (p. 190). A teoria das representações sociais é um importante instrumento no estudo dos média, seus mecanismos e sua análise teórica (Höjjer, 2011, p. 3).

Como exemplo da influência das representações sociais na vida comum e exemplificando o seu funcionamento, Moscovici e Duveen (2000) referem o desenvolvimento de uma criança e, particularmente, a forma como a mãe interpretará, neste caso, o seu choro, ou como organizará a vida do filho, de acordo com as imagens e conceitos da sua própria vivência na infância, o que conversou com outros pais e por várias experiências pessoais já que “representações sociais são históricas na sua essência” (p. 108). Enquanto sistemas de interpretação, as representações sociais são reguladoras da nossa relação com as pessoas em volta e orientam o comportamento (Cabecinhas, 2004, p. 2).

Moscovici e Duveen (2000), afirmam, igualmente, que o poder das representações sociais “deriva do sucesso com que elas controlam a realidade de hoje através da de ontem e da continuidade que isso pressupõe (p. 38) e que o seu caráter é percebido principalmente quando um grupo passa por mudanças ou, como diz, em “tempos de crise e insurreição” (Moscovici & Duveen, 2000, p. 95).

Cabecinhas refere que, para afirmar que as representações são sociais, temos de ter em atenção os seguintes critérios: um ‘critério quantitativo’ que implica que a representação seja partilhada por um conjunto de indivíduos para que seja social, um ‘critério genético’ que coloca que uma representação tem de ser produzida por um grupo e, por último, um ‘critério funcional’ que afirma que as representações têm de constituir guias facilitadores para a comunicação e práticas do grupo (Cabecinhas, 2004, p. 3).

A teoria desenvolvida por Serge Moscovici é invocada por Breakwell no seu texto *Resisting Representations and Identity Processes* (2010). A autora afirma que para que a IPT seja uma ferramenta útil, necessita de uma outra teoria que forneça explicações sobre a forma como o “conhecimento” e “valores sociais são gerados e transformados”. A identidade, da forma como a IPT a interpreta, enfatiza o papel indispensável das representações sociais na sua criação e que, reciprocamente, os processos de identidade podem ser relevantes na evolução das representações sociais (Breakwell, 2010, p. 6.6). Quando se relacionam a identidade e as representações sociais, percebe-se que uma “identidade nem sempre é moldada pelo seu meio representacional social” e as representações são antecedentes às identidades porque estas tomam forma através “do envolvimento do sujeito no mundo das representações” (Breakwell, 2010, p. 6.7). Stuart Hall (1997) relaciona igualmente estes dois conceitos:

A representação, aqui, está intimamente ligada à identidade e ao conhecimento. Na verdade, é difícil saber o que significa “ser inglês”, ou mesmo francês, alemão, sul-africano ou japonês, fora de todas as formas como as nossas ideias e imagens de identidade nacional ou culturas nacionais foram representadas. Sem estes sistemas de “significação”, não poderíamos assumir tais identidades (ou mesmo rejeitá-las) e, conseqüentemente, não poderíamos construir ou sustentar aquele “mundo da vida” comum que chamamos de cultura. (p. 5)

As identidades nacionais não são, portanto, algo com o qual nascemos, mas são “formadas e transformadas no interior da representação”. Hall dá como exemplo a “englishness”, que apenas sabemos o que significa pela forma como o “ser inglês” foi sendo representado e pelo conjunto de significados a “ele” normalmente associados” (Hall, 1992, p. 48).

Podemos concluir que as nações são “sistemas de representação cultural através dos quais a identidade nacional é continuamente produzida como ação discursiva” (Macedo, 2016, p. 101). Colocamos, assim, a identidade nacional como uma forma com que o indivíduo se identifica com representações de experiências que são compartilhadas (Macedo, 2016, p. 101), considerando que as representações têm um papel importante na manutenção e equilíbrio da identidade social (coletiva) (Cabecinhas, 2004, p. 3).

2.3 Estereótipos sociais sobre a população migrante

O trabalho de Moscovici integra reflexões sobre o papel da comunicação na veiculação de representações sociais. Em particular, sobre o papel dos média, enquanto participantes na construção de “modelos de interpretação que nos permitem organizar, avaliar e julgar os acontecimentos sociais”. Os meios de comunicação permitem mediar, fomentar ou criar debates e conversas entre os grupos sociais e “permitem a configuração de universos partilhados” (Cabecinhas & Macedo, 2012, p. 186).

Igualmente, os meios de comunicação em massa são capazes de divulgar diferentes representações da nação (Edensor, 2002, p. 141), assim como permitir que formas culturais de outros lugares sejam produzidas no seu contexto cultural real ou longe deste, algo que a globalização dos meios de comunicação social tornou mais recorrente (como a produção e consumo alargado dos filmes da indústria de Hollywood (Edensor, 2002, p. 142). Este afastamento geográfico pode dar lugar a representações estereotipadas de nacionalidades, culturas e, conseqüentemente, das identidades das pessoas que delas fazem parte.

O texto de Cabecinhas *Processos Cognitivos, Cultura e Estereótipos Sociais* (2004) desenvolve brevemente o conceito desenvolvido por Lippmann em 1922, que considera que as imagens mentais que se criam em relação a grupos sociais com os quais o contacto não é comum ou direto são de extrema “rigidez”. Os estereótipos seriam, portanto, o resultado de um processo “normal” que é próprio da forma como é processada a informação pelo indivíduo (p. 4), assim como uma forma de proteção da própria realidade (p. 6). Passados pelos “agentes de socialização”, a família, escola e os meios de comunicação, etc., e dependentes do contexto social e histórico de um grupo social (p. 11), é recorrente que sejam absorvidos pela maioria dos membros desse grupo, sem que este tenha um conhecimento real sobre o grupo visado (p. 6).

Num outro dos seus textos, *Estereótipos Sociais, Processos Cognitivos e Normas Sociais* (2012), a autora desenvolve mais o tema, referindo a ideia de Lippmann de que os “estereótipos funcionam como ‘mapas’ guiando o indivíduo e ajudando-o a lidar com informação complexa” (p. 152), reiterando a ideia de este ser um processo cognitivo que tem algo de protetor da realidade do indivíduo, do grupo, ou da posição do indivíduo em determinado grupo. A distinção entre estereótipos pessoais e estereótipos sociais é relevante para o nosso trabalho. O primeiro, considerado um fenómeno psicológico, refere-se às associações feitas por um indivíduo em particular, enquanto o segundo é relativo às classificações feitas por uma população de forma consensual (p. 158). Ainda relevante para o trabalho que aqui desenvolvemos, Cabecinhas (2012) distingue, usando o trabalho de Pettigrew e Meertens (1995), dois conceitos que se relacionam com os estereótipos: o preconceito flagrante e o preconceito subtil. O primeiro visa um grupo-alvo como uma ameaça e leva à rejeição de contacto próximo com esse mesmo grupo. Diferentemente, o preconceito subtil integra três dimensões: coloca o grupo-alvo como não capaz de se ajustar aos valores de determinada sociedade, grupo; acentua as diferenças culturais entre esse grupo-alvo e o “endogrupo”; a rejeição de emoções positivas relativas aos membros que integram o grupo-alvo (p. 162).

Recorrentemente estas associações, estereótipos e preconceitos, “processos de categorização, identificação e diferenciação”, são aplicados a migrantes quando se mudam e passam a ser parte da sociedade, do “endogrupo”, o que pode resultar numa rede de comportamentos discriminatórios (Macedo, 2016, p. 99). Portanto, se por um lado, a identificação com um grupo é “pré-requisito” para que se partilhem valores e normas comuns, assim como um sentimento de solidariedade e de ação coletiva, por outro, a identificação dentro de um grupo é, muitas vezes, acompanhada de discriminação e preconceito (Licata et al., 2011, p. 895).

Estes processos de definição e discriminação dos grupos externos que se aproximam do “endogrupo” estão intimamente relacionados com o processo de identidade, neste caso, nacional. O sentimento intrínseco de pertencer a uma nação, pode justificar esta atitude, colocando-a como reação a uma ameaça, a um “inimigo comum” (Macedo, 2016, p. 97).

A migração impacta o país de origem, mas como podemos compreender, tem grandes repercussões no país de acolhimento. Muitas das grandes cidades do mundo são agora marcos de multiculturalidade dado o número de população que nos dias de hoje se encontra em movimento, tornam-se comunidades diversificadas. As identidades são, portanto, moldadas pela multiplicidade e podem ser desestabilizadoras e contestadas, em processos que criam desigualdade e discriminação (Woodward, 2000, p. 22). Alguns dos migrantes são recebidos de formas menos hostis que outros, contanto que, quando o grupo interno faz o seu julgamento, os indivíduos sejam avaliados de forma positiva relativamente às qualidades e habilidades e se estas são necessárias ou valorizadas nas práticas comuns do grupo, assim como se as suas práticas, valores e identidades culturais não se afastam muito das do grupo que passam a “integrar” (Licata et al., 2011, p. 897). Podemos aferir que a rejeição toma contornos mais acentuados quando a migração, minoritária e com valores e referências culturais diferentes, é vista como uma ameaça à “monoculturalidade” da nação. Quanto mais plural a nação, menos este processo se verifica (Licata et al., 2011, p. 906).

Num exemplo pertinente, no texto *Identity, Immigration and Prejudice in Europe* (2011), percebemos que as segundas e terceiras gerações descendentes dos migrantes em França não são, muitas vezes, reconhecidos como cidadãos do país, apesar de terem nascido lá e, portanto, terem a nacionalidade francesa. São considerados estrangeiros, imigrantes, mesmo que apenas visitem o país de origem dos familiares ocasionalmente e mantenham um contacto distante. Acontece que são considerados incapazes de responder às “obrigações culturais” do modelo francês de integração e convivência e, portanto, não são vistos como verdadeiros cidadãos da França. Atitudes e situações como esta demonstram que as maiorias tentam manter uma distância e diferença das minorias no país,

mesmo que as barreiras formais e legais tenham sido removidas. São responsáveis pela aplicação de expressões preconceituosas como “diferença cultural” ou “incompatibilidade cultural” (Licata et al., 2011, p. 898) e, diz-se que são um país “assimilacionista”, que espera que os migrantes adotem a cultura francesa e se integrem dessa forma (Licata et al., 2011, p. 903). Como vivemos como parte da sociedade, as representações sobre as pessoas migrantes, neste caso, são reproduzidas em contexto social, comunicadas a outros e usadas “como ponto de referência na tomada de decisões, na assimilação de novas informações e na avaliação das situações com as quais nos deparamos (Cabecinhas & Macedo, 2012, p. 191).

Para evitar estas situações vão sendo criados processos legislativos anti discriminatórios, numa tentativa de reverter o racismo e xenofobia que molda as relações sociais, o comportamento dos indivíduos e todo um conjunto de estruturas que padecem do racismo sistémico, tornando a convivência interna menos conflituosa (Licata et al., 2011, p. 895).

No verso da moeda, as pessoas migrantes podem reagir de diferentes formas à discriminação quando confrontados com ela. Podem criar pequenas comunidades, estreitando os seus laços sociais internamente, mostrando “uma frente unida contra o seu opressor” e, não integrando o “grupo dominante”, validar e exercer coletivamente a sua própria cultura (como a comunicação na linguagem nativa ou praticando a religião em cerimónias comunitárias) (Sarup, 1996, p. 3). Estes laços também são acentuados pelas relações familiares, que normalmente são lembrança de casa, da dinâmica vivida no país de origem (Edensor, 2002, p. 63). Podemos dizer que, mesmo nos países de acolhimento, pode existir um sentimento de identidade, pertença nacional relativa ao país de origem, principalmente se a ligação com este for feita regularmente na forma de visitas ou celebrações de símbolos da cultura nacional no país onde naquele momento vivem. É permitido manter um “sentido de identidade que alterna entre o local físico habitado e um local sustentado virtualmente” (Edensor, 2002, p. 64). Consequentemente, o surgimento de representações de experiências migrantes e das suas relações interculturais tem sido grande. Ainda que tomem diferentes formas, para relevância neste trabalho interessa-nos focar nas representações disseminadas pelas narrativas cinematográficas.

É necessário estabelecer que estas histórias são dependentes de diversos fatores como as circunstâncias vividas nos países de origem e/ou de acolhimento, política e socialmente (Macedo, 2016, p. 120), assim como a relação do processo de produção do filme com os países retratados (de proximidade, de pertença ou, inclusivamente, nenhuma). Quando se trata de uma autorrepresentação, particularmente, tornam-se ferramentas importantes na compreensão das realidades e experiências vividas, assim como detentoras do poder de assumir uma posição de revisionismo de narrativas e

históricas tradicionais e mitos nacionais (Macedo, 2016, p. 120), desconstruindo “versões únicas sobre o passado e o presente” (Macedo, 2016, p. 121) (como uma revisão do colonialismo português, revogando a ideia de ter sido civil e pacífica). A proximidade é também essencial para que as representações de práticas culturais, formas de linguagem, artefactos culturais, seja feita de forma respeitosa, por meio da relação dos cineastas com esses elementos, (Macedo, 2016, p. 121). Muitas das vezes estas narrativas são reproduzidas em projetos independentes, que articulam um sentido de identidade, assim como formas mais múltiplas e plurais de ver noções de etnia, religião, sexualidade, classe, entre outras categorias sociais.

Hall coloca o cinema, então, como não necessariamente um espelho destas realidades já existentes, mas sim como uma forma de representação que é capaz de constituir “novos tipos de sujeitos, e assim nos permitir descobrir lugares a partir dos quais falar” (Hall, 1989, p. 80). Podemos dizer, no entanto, que “os média e em particular o cinema, influenciam as percepções das pessoas sobre o mundo”. Estes produtos são tanto influenciados pelas estruturas sociais onde são produzidos como influenciadores e ferramentas capazes de afetar essa mesma estrutura (Macedo, 2016, p. 119).

Em suma, para que possamos compreender os processos associados à identidade nacional, existem uma série de conceitos base que requerem desenvolvimento. O conceito de identidade, inevitavelmente múltiplo, proporciona a possibilidade de interceção com outros conceitos, como o de representações sociais e de nacionalidade. A sensação de pertença que é desenvolvida quando falamos de identidade nacional apenas pode ser entendida e vivida como tal por meio da comunidade, criada e imaginada para que isso aconteça. É a sua força, a da comunidade imaginada, que legitima a ideia de nação, alimentada em grande parte pelo Estado. Como parte de algo, o sujeito tem tendência de olhar para o “outro”, no caso da migração, o grupo exógeno, de forma redutora se sentir que a sua identidade está em perigo e pode representá-lo de forma redutora e estereotipada, tanto no conjunto social, como nos média, ferramentas de disseminação destas ideias redutoras, ou locomotivas que têm o poder de transformar representações sociais de dentro para fora.

Capítulo III – Comunicação, Cinema e Representações

A arte será então o próprio real.

(Areal, 2011, p. 238)

A comunicação é um processo de interação social por onde são transmitidas mensagens. Este processo pode ter várias formas e meios a partir dos quais se transmitem significados e “é legítimo afirmar que os meios de comunicação social têm um papel de destaque na divulgação de representações sociais” (Ribeiro, 2005, p. 49). Portanto, é de grande relevância fazer uma breve reflexão sobre as dinâmicas de representação que acontecem e se disseminam pelos média.

As construções de texto, sons e imagem, importantes no processo de identidade cultural, servem como mediadoras entre relações dentro de comunidades, entre membros que se tenham deslocado e entre os grupos e os indivíduos (Macedo & Cabecinhas, 2014, p. 58). É inegável a facilidade com que os média são capazes de trazer para as rodas de discussão diversos temas e problemáticas que necessitam de um amplo debate na sociedade. Devido à sua presença em diferentes meios e contextos, podem influenciar a população e a vontade de desenvolver ou rever políticas públicas relativas aos temas discutidos (Serafim & Ramos, 2016, p. 464). “Os media têm um papel fundamental na interface entre discursos produzidos pelos poderes dominantes e a sociedade em geral” (Ribeiro & Tarkington, 2019, p. 154).

Mais do que fazer um transporte passivo de informação e mensagens, os média atuam no intermédio entre a nossa compreensão do passado, a nossa definição das experiências vividas e a mudança e ação a tomar no futuro (Macedo, 2016, p. 275). A construção que fazem da memória social, um conceito que “supõe a existência de formas de mediação das representações do passado”, é de particular relevância quando pensamos que são uma importante via na apreensão do conhecimento da história e do passado por muitas pessoas (Horta, 2009, p. 12).

A imagem, parte essencial da comunicação pelos média, é, segundo Leonor Areal (2011), a própria representação e o seu inverso é equivalente. Na sua opinião, todas as representações são uma imagem porque estas partem “do pressuposto de que o que concebemos (representamos) é uma interpretação daquilo que vemos e experienciamos” (p. 353).

O cinema, particularmente, tem um papel de relevância pela sua proximidade com a representação da vida e da sua universalidade. Normalmente, tem uma linguagem capaz de ser captada por qualquer pessoa, mesmo que não fale a língua do filme em questão. Esta é uma forma de arte que cruza o imaginado e a memória, em processos que se atualizam, perduram e reciclam significados quando confrontados com diferentes espetadores. A sua maior ambição é representar a consciência

humana nas suas formas mais dinâmicas (Areal, 2011, p. 306). Alimentando-se do real (por meio de narrativas, a ferramenta capaz de transmitir de forma organizada as crenças, as histórias, os mitos, os preceitos e aquilo que é fundamental em cada cultura) (p. 315), é também seu claro alimento, influenciando a vida (p. 309), produzindo e reproduzindo significados, ideologias e valores (Pereira, 2016, p. 138). “Memórias e imaginações, representações e imagens, são da mesma natureza; pertencem a um nível de pensamento em que se fundem os dados da experiência e se encontra nexos dos factos de uma narrativa, seja ela nossa ou alheia ou partilhada” (Areal, 2011, p. 363).

Apela-se a uma reflexão crítica dos códigos cinematográficos, pela sua grande capacidade de reprodução das estruturas sociais, hierarquizadas (Kamita, 2017, p. 1398) e reconhecer o impacto desses meios na sociedade tanto ao evidenciarem padrões existentes, como ao estimularem “transgressões ao *status quo*” (p. 1393). Como mencionado, o contacto com o cinema pode ter significativo impacto nas opiniões sobre “discursos e práticas culturais” e levar as pessoas a “refletir sobre a sua própria identidade, promovendo a mudança social” (Macedo et al., 2021, p. 15).

3.1 Pontos de reflexão sobre os cinemas português e francês

Nesta secção faremos um pequeno percurso sobre o cinema francês, assim como o cinema português e a ligação entre estas duas indústrias. De forma simples, interessa-nos falar sobre as ligações entre os dois países e discutir sobre as representações de género e das pessoas migrantes nas indústrias dos dois locais. Passamos, ainda, por outros assuntos de relevância desde o nascimento do cinema, quando os irmãos Lumière fizeram a projecção num café de Paris das primeiras imagens em movimento (1895) (Pereira, 2016, p. 28).

Pensemos o conjunto do cinema europeu, como tende a ser caracterizado em contraste com o cinema de Hollywood ou de Bollywood, numa amálgama de países com mais ou menos relevância na produção cinematográfica de um continente inteiro. “Apesar das suas diferenças, os filmes europeus mantêm entre si um determinado nível de interligação” (Avelar, 2019, p. 43). O autor da obra *O Cinema Português: a distribuição no espaço europeu* destaca como principais eixos de ligação, a forma como os filmes são produzidos, os métodos de distribuição e estratégias de exibição, bem como o fio condutor destes princípios: o financiamento (p. 43). Salienta também o cinema de autor, uma “tradição europeia”, destacando a importância do papel do realizador no género e o resultado possível de filmes mais pessoais e menos focados num sucesso comercial, foco muito atribuído ao cinema americano (p. 44).

Interessa-nos, no entanto, fazer menção a um cinema independente que é parte essencial do cinema europeu, com “reminiscências da *nouvelle vague*”, ainda a estudar neste capítulo (Araújo & Rosa,

2021, p. 394). Longe dos grandes estúdios, é alicerçado num caráter de liberdade, de criação diversa e um “caráter sempre renovado”. A distância dos grandes estúdios e das produções de Hollywood e suas “regras”, leva a uma “exploração artística diferenciada pelos valores estéticos, modelos narrativos e meios de produção” (p. 393). Este trabalho é favorecido pelos avanços de ordem técnica, pelas novas tecnologias digitais, que permitiram que orçamentos menores fossem necessários para desenvolver um filme (Marie, 2011, p. 60).

O estatuto do cinema francês é de liderança no contexto do cinema europeu de autor. A reputação foi construída ao longo de vários anos, alicerçada numa junção do filme de autor e no filme popular cómico (Marie, 2011, p. 59), e com recuo até aos anos 30, onde a tradição obscura e a forte herança literária das produções francesas trouxeram uma fama internacional e um respeito e legitimidade que influenciaram o cinema americano de forma relevante nas décadas seguintes (por exemplo, no género do *film noir*) (Vincendeau, 1975, p. 116).

Ainda assim, podemos apontar o pós Segunda Guerra Mundial como um grande solidificador do sucesso do cinema francês, que se verifica até aos dias de hoje, num culminar de um conjunto de fatores. Avelar (2019) destaca a criação do Centre National de Cinematographie (CNC) logo em 1946, uma instituição do governo francês que tinha como principal objetivo proteger a indústria cinematográfica do país da importação de filmes vindos de Hollywood que seriam apoiados pelo público em detrimento das produções nacionais, assim como o facilitamento de acesso a fundos para realizadores. Socialmente, a “tradição intelectual e artística” do país contribuiu para que o debate sobre o cinema e a fomentação da indústria acontecesse, seja por parte dos políticos assim como do público em geral (p. 51).

Podemos dizer que, durante a Segunda Guerra e o pós-guerra na França, a batalha da legitimidade cultural do cinema estava ganha. O movimento dos cineclubes, no período da Liberação, traduziu essa importância do cinema como instrumento de democratização cultural e como um laço entre as elites cultas e as camadas médias e populares. (Veiga & Silva, 2014, p. 351)

A cultura da cinefilia cresce em França. Um interesse pelos estudos filmicos leva ao desenvolvimento do cinema, mas, contrariamente à ideia de democratização cultural mencionada anteriormente, de forma excludente. O grupo cinéfilo dos anos 50 e 60, fundador dos célebres *Cahiers du Cinéma*, excluía a mulher, num autêntico *boy's club*, e o cinema de autor com que a cinefilia francesa se preocupava focava num ideal do cinema que dificilmente era de claro acesso intelectual e se dirigia a uma elite erudita (p. 351).

As transformações sociais tiveram sempre uma influência direta no trabalho dos cineastas. A Nouvelle Vague foi um movimento característico do cinema francês que ajudou na sua solidificação perante o resto do mundo, em parte pela interferência que teve nos estilos e nas formas de fazer cinema

de diversos países, do final da década de 50 e da década de 60. Nasce e é expressão da vontade de mudança que se fazia sentir no cerne da sociedade francesa (Cunha, 2014, p. 22). A agitação dos anos 60 era clara também no interior do movimento de produção cinematográfica, assim como daqueles que a pensavam e discutiam, num clima de “radicalização política e de agitação social” (p. 376) que levou à criação de um discurso de “contra-cinema” ou “anti-cinema” (p. 377).

No entanto, sente-se um alheamento das mudanças da Nouvelle Vague em relação à participação feminina e a mulher fica de fora do círculo de conversação e produção. O movimento feminista francês apropria-se da arte para criar o que seria um cinema feminista militante que não reverberou nem académica nem politicamente, falhando as tentativas de institucionalização (Veiga & Silva, 2014. p. 352). O cinema de autor, entre 1957 e 1962, conta com um elevado número de homens cineastas emergentes e apenas Agnès Varda tem a sua prática cinematográfica reconhecida, ainda que sempre se tenha recusado a associar a um movimento (p. 355). Atualmente, a França é um dos países onde a produção de cinema feito por mulheres atinge números mais altos, ainda que os números se revelem longe da equidade (p. 356).

Com o passar dos anos, aproximando-nos cronologicamente do momento de escrita deste trabalho, percebemos uma renovação geracional na prática cinematográfica em França e mudanças temáticas, estéticas e metodológicas (Araújo & Rosa, 2021, p. 398). Compreendemos, que apesar destas transformações que ocorreram dentro do cinema do país (e europeu no geral), sempre se manteve claro o potencial do cinema francês para a sua exportação. Este facto é resultado de uma longa tradição e investimento no processo de coproduções, tanto a nível artístico como a nível institucional, já que o país tem acordos com mais de quarenta países parte de todos os continentes do mundo (Avelar, 2019, p. 52). Como veremos, a tradição de trabalho em conjunto é também de relevância para o cinema português e coloca em ligação a arte produzida pelos dois países.

A produção cinematográfica em Portugal parte de um local objetivo com Aurélio da Paz dos Reis, “a serviço da divulgação e preservação do património cultural português” (Penafria, 2013, p. 21). É um ponto de partida que não se foca exatamente na experimentação artística e criativa cinematográfica. O cinema já tinha sido introduzido em Portugal, uma exportação, mas a produção, a verdadeira “invenção do cinema português”, dá-se por Paz dos Reis (p. 6).

A produção sob o regime da década de 60 é particularmente estudada pelo seu rompimento com um passado cinematográfico e a afirmação do Novo Cinema Português (Cunha, 2013, p. 142). As influências (cautelosas) são de novas e modernas vagas, e percebe-se uma internacionalização dos filmes, primeiramente para o Brasil e Espanha e mais tarde para o centro da Europa, particularmente

França pela “influência da nova geração cinéfila que elegera Paris como a nova capital do cinema” (Cunha, 2014, p. 429). Ironicamente o seu apreçamento era maior no estrangeiro que no próprio país, condenado a anos de censura e “isolamento cultural” (p. 155).

As personagens da Nouvelle Vague tinham uma liberdade, emancipação e independência que, como seria de esperar, as personagens femininas do Novo Cinema falharam em conquistar (Pereira, 2016, p. 121). No entanto, ficam para trás as “convenções do ‘velho cinema’, na figura das comédias dos anos 30 e 40, bem como a estagnação produtiva dos anos 50” (p. 121) e prepara-se o terreno para um cinema livre.

O acontecimento do 25 de Abril de 1974 é extraordinário para a sociedade e o círculo artístico português, onde um “cinema escondido”, censurado, teve a oportunidade de ser exibido (Barroso & Ribas, 2008, p. 143). Despoletou um crescimento enorme do género documentário (que nos dois anos seguintes foi produzido num número superior às obras ficcionais), uma “reação inevitável à urgência das questões sociais e a um cometimento político inadiável” (Areal, 2011, p. 22). Ainda que a revolução tenha retirado o peso da censura na produção de arte, problemas como a falta de financiamento e apoios aos cineastas, num mercado défice, são questões que ainda assolam e dificultam a criação (p. 22).

A entrada das mulheres na produção cinematográfica portuguesa (que não podíamos ainda considerar uma indústria), dá-se com Bárbara Virgínia (de nome civil Maria de Lurdes Dias Costa) com *Três Dias sem Deus* na década de 40 (Pereira, 2016, p. 175), sendo o único filme realizado por uma cineasta durante o período do regime ditatorial do Estado Novo (p. 178). Margarida Cordeiro participa na idealização de *Jaime* (1973) (Cunha, 2014, p. 318), e assume oficialmente um papel de realização depois do acontecimento da Revolução de Abril com *Trás-os-Montes* (1976) (p. 436). No entanto, não fica sólido o caminho para outras mulheres trilharem e só um intervalo de 30 anos, nos anos 70 as mulheres tomam um papel mais ativo na realização (Liz & Tedesco, 2020, p. 63). Destacamos Noémia Delgado e Manuela Serra que, criadoras depois de 1974, não desenvolveram longas carreiras no cinema e deixaram claro o enorme machismo presente no meio (Areal, 2011, p. 100). Era claro o desequilíbrio no acesso aos meios de produção e financiamento (escassos, como dissemos), um entrave para que pudesse proliferar a direção de filmes por mãos de mulheres (p. 99). Quando Leonor Areal (2011) se debate sobre os motivos da expressão cinematográfica ser acedida por tão poucas mulheres menciona o facto de o “imaginário dos filmes” ser, como diz, “essencialmente – e irremediavelmente – masculino” (p. 99).

Falar de cinema português no feminino é analisar uma breve, mas interessante História das mulheres que inverteram os tradicionais papéis de “atriz filmada por um realizador”, assumindo o comando do

olhar por detrás das câmaras. Por outro lado, implica contornar uma certa “invisibilidade” que constrange os cineastas portugueses contemporâneos (Pereira, 2016, p. 175).

A década de 80 é de uma real transformação na produção de cinema no país, com novos métodos de trabalho, novos parceiros de financiamento, alguns deles internacionais. Até ao momento, nunca o cinema português tinha sido tão internacional, nos seus financiamentos, nos seus estilos, nas divulgações. Podemos dizer que estes foram anos da consolidação de uma “Escola Portuguesa” de cinema e o afirmar dos cineastas do Novo Cinema (Barroso & Ribas, 2008, p. 147). Paralelamente, Portugal recebe produções estrangeiras que escolhiam o país para rodar, com quem chegavam novas ideias, inovação (Cunha, 2013, p. 193). Esta internacionalização teve uma grande repercussão no contexto francês. As relações entre os dois países, fortíssimas em diversos campos, são também significativas neste ramo. A presença dos filmes portugueses em festivais de cinema e em revistas francesas, nesta década, ajudou a uma conquista de reputação (Baptista, 2009, p. 10).

O acordo de 1981, relativo às colaborações cinematográficas (Decreto n.º 79/81, de 19 de maio) solidifica a colaboração mais produtiva do cinema português. Os incentivos e parcerias de produtoras francesas e até canais de televisão, ajudaram na solidificação internacional de nomes como João Botelho, António-Pedro Vasconcelos e, em particular, de Manoel de Oliveira (Ferreira, 2013, p. 199).

Os anos 90 e 2000 continuaram o sentido de produtividade, numa diversificação de géneros, profissionalização cada vez maior, uma proliferação de novos autores (Ribas, 2013, p. 222), que renovam o sentido da “Escola Portuguesa” (Barroso & Ribas, 2008, p. 148). Particularmente o novo milénio foi importante pelo crescente número de produções apoiadas que permitiu a vários realizadores e realizadoras a possibilidade de uma carreira (Ribas, 2013, p. 224). O cinema comercial implanta-se, levando um maior número de espetadores às salas de cinema para apreciarem produções nacionais (p. 234). O mercado internacional vê uma afirmação de autores com características próprias, principalmente no circuito de festivais, mas atingindo também lançamento comercial (p. 244).

Os últimos anos são os de uma nova geração de realizadores que têm visto o seu trabalho divulgado, assistido e premiado enquanto, paralelamente, trabalho de outros cineastas como Pedro Costa e João Canijo criam um alicerce na história do cinema português e são consagrados (Pereira, 2016, p. 175). Destacamos Teresa Villaverde que começa a produzir nos anos 90, com marco importante no seu filme *Os Mutantes* (1998), e tem o seu trabalho reconhecido tanto em Portugal, como internacionalmente (Pereira, 2016, p. 347). Trata-se de trabalhos que evitam o uso de narrativas convencionais e optam por “narrativas fortemente visuais onde predominam planos demorados e metafóricos na tradição de um

cinema contemplativo e subjetivo” cuja influência vem desde o incontornável Manoel de Oliveira (Ferreira, 2013, p. 206).

O cinema português segue num projeto de construção, longe de ser um processo uniforme e linear, num esforço mais ou menos claro de representar um imaginário coletivo, mas com relações internacionais que lhe ousam uma diversidade maior (Baptista, 2009, p. 3).

3.2 As representações de género

A forma de viver o género varia de maneira imensa de cultura para cultura (como todos os outros aspetos da vida em sociedade), assim como dentro do mesmo grupo as condições diversificam-se num leque que torna impossível criar parâmetros fixos sobre essa vivência. Classe, etnia, idade, a título de exemplo, fazem com que não seja possível uma homogeneidade na forma de viver (Ribeiro, 2005, p. 16).

Mesmo nesta versatilidade, a categoria de género é essencial para a categorização e organização das relações e dinâmicas sociais. Como categoria social, a noção de género envolve um conjunto de padrões culturais que, depois de apreendidos, são percecionados como naturais, efetivos e reais, mas sabemos que o género é uma construção social (p. 16), perpetuada e transmitida por instituições sociais como o Estado, a Igreja, a família e o ensino (p. 17). Ao lado da influência destas instituições, devemos citar a relevância dos média na perpetuação (ou mudança) das conceções sociais de género, assim como é relevante para o desenvolvimento deste trabalho compreender as formas como as representações de género são veiculadas e que significados engendram.

Representação serve como termo operativo num processo político que visa alargar a visibilidade das mulheres e a sua legitimidade como sujeitos políticos; por outro, a representação é a função normativa de uma linguagem que se diz ou revelar ou distorcer o que se assume como verdadeiro na categoria de mulheres. (Butler, 1990, p. 54)

Podemos considerar que muitas imagens perpetuadas pelos média são “fornecedoras de padrões de comportamento socialmente desejáveis para cada um dos sexos e de símbolos de feminilidade e de masculinidade” consequentemente interiorizados como uma norma e, portanto, acabam sendo elementos essenciais na formação da identidade de crianças e adolescentes (p. 20).

O que significa ser mulher é, então, algo que órgãos mediáticos (a publicidade, o cinema, a televisão, a título de exemplo) tentam representar numa feminilidade hegemónica que não é real, nem nunca poderá ser atingida. O que uma mulher deve ou não ser, deve ou não fazer, como se deve ou não comportar em sociedade, os papéis que pode e deve desempenhar, são representações difundidas pelos média, condicionando aqueles que os assistem. Quanto mais massificadas as imagens e maiores os

veículos da sua transmissão, maior é o seu poder de influência na vida em sociedade e é possível uma maior absorção feita pelas próprias mulheres (p. 52). A eficácia dos veículos de representação é medida pela forma como produzem significados com os quais os consumidores e espetadores se possam identificar (Woodward, 2000, p. 18).

Não podemos efetivamente dizer que as mulheres são sub-representadas em áreas como, por exemplo, a publicidade, mas esse não é necessariamente o problema. A questão real reside na qualidade dessa representação: “as mulheres estão muito presentes nas imagens sem o estarem realmente” (Ribeiro, 2005, p. 71). Pensemos na recorrência da representação da mulher como acessório, “ingrediente decorativo”, na publicidade de produtos como bebidas ou na assistente de palco de programas da tarde (Van Zoonen, 1994, p. 87) – está realmente uma mulher presente? A construção de uma imagem artificial da mulher é recorrente, distanciando-a das vidas reais de mulheres reais e das suas condições (Ribeiro, 2005, p. 189)

Facilmente se conclui da eficácia das revistas do feminino em termos de interiorização dos traços apontados como femininos nesta imprensa e em termos de determinação do comportamento das mulheres face a si próprias (da autopercepção do seu corpo, do seu modo de ser mulher, da sua identidade sexual) e face aos outros (a interiorização do que são as práticas apropriadas na interação social para uma mulher). (p. 53)

O ideal de beleza, criado e moldado culturalmente e diverso de acordo com diferentes sociedades, em praticamente todas as circunstâncias é fruto de uma noção irreal de beleza, perpetuada em veículos que não mostram as mulheres reais e “apenas aquelas que se adequam a um ideal bem definido e circunscrito” (p. 110). Compreendemos, então, que representações imagéticas são pioneiras nesta perpetuação de *standards* atingíveis apenas pela manipulação de fotografias através de ferramentas de edição, truques de ângulos e luzes, horas de alterações de maquilhagem e cabelo. À publicidade atribui-se a culpa deste flagelo, desde as saias perfeitamente rodadas na promoção de eletrodomésticos da década de 50, passando pelos anúncios de perfumes nas revistas dos anos 90 e convergindo nos vídeos despreocupados feitos por celebridades nas redes sociais de gomas e rebuçados que “dão” saúde ao cabelo, enquanto usam perucas milionárias.

Retratos de Mulher de Silvana Mota Ribeiro (2005) é uma obra que explora as representações das mulheres na publicidade, tendo como amostra as revistas femininas portuguesas durante agosto de 2001. Alguns largos anos depois, essas imagens continuam perpetuadas e disseminadas na facilidade de um aparelho que cabe no bolso. Não é mais necessário esperar pela abertura das bancas, basta entrar na roda-viva de constantes anúncios apresentados em todo o momento, em todo o lado. As reflexões do seu trabalho, principalmente sobre os padrões de beleza e a forma como a imagem feminina

é recorrentemente representada, são transversais a outros tipos de arte como a fotografia ou, de particular interesse para o trabalho que desenvolvemos, o cinema.

A construção dos papéis femininos e a sua discrepância em relação aos masculinos é clara. Desde que se criam personagens, ou se adaptam de outras artes para o ecrã de uma sala, as diferenças demarcam-se entre os géneros, reproduzem-se muitas das assimetrias perpetuadas pelo patriarcado no mundo real. Socialmente, diferentes papéis são atribuídos a homens e mulheres de acordo com o género que preformam, com diferentes expectativas e traços associados: “instrumentalidade, independência e dominância são associados ao masculino e que os traços de expressividade, dependência e submissão são associados ao feminino” (Amâncio, 1992, p. 10).

O cinema clássico de Hollywood, uma indústria criadora de sonhos, colocava os papéis das personagens masculinas num leque muito mais variado de opções, opiniões, características e, inclusivamente, de número. Eram personagens que se sustentavam a si próprios, a par das representações da mulher que tendiam a ser mais redutoras e reduzidas. Hollywood clássico colocava “o homem dentro da história e a mulher fora da mesma” (Pereira, 2016, p. 96). É possível percebermos uma passividade e necessidade das personagens femininas em relação à figura masculina, tanto de forma narrativa como moralmente (na história). Esta é uma dinâmica que influencia e é influenciada pelo sistema patriarcal presente na sociedade (e nada menos que uma sua reprodução), afetando a relação das mulheres com os homens, assim como a sua relação e vivência internas (Maia, 2021, p. 47).

Joga-se, assim, o jogo da eterna perpetuação circular: as identidades são criadas tendo por base representações partilhadas e estereótipos, e têm como resultado comportamentos das mulheres e representações de si que vão de encontro e reforçam aquelas representações e estereótipos. (Ribeiro, 2005, p. 24)

A arte cinematográfica era fortemente marcada pelo olhar e pela mente masculina, e era recorrente que as personagens femininas fossem mecanismos que satisfazem os desejos dos homens narrativamente e (em menor medida) eroticamente, dentro e fora do ecrã (Maia, 2021, p. 41). Um claro hábito de construir a mulher como um objeto atraente de contemplar, “um espetáculo de prazer voyeurístico”, corpos explorados para o ato reservado aos homens: olhar (Van Zoonen, 1994, p. 87).

Laura Mulvey (1975) desenvolve o tema no seu texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, afirmando que o “filme mainstream incontestado codificou o erótico na linguagem da ordem patriarcal dominante” e que o cinema de Hollywood nasce e cresce, não só, mas também, pela sua forma de manipular a imagem para um prazer visual (p. 8). Coloca-se o olhar masculino na posição de um observador ativo, de poder, enquanto as mulheres, na passividade, são estilizadas para o máximo impacto visual e erótico e depois exibidas, olhadas. “O filme mainstream combinava perfeitamente

espetáculo e narrativa”, sendo a mulher um elemento essencial desta equação. A exibição faz-se em dois diferentes “espaços”, o da ficção para os personagens e, às vezes, em função da narrativa, e o da realidade, onde um espectador assiste (p. 11). Argumenta que os códigos cinematográficos, e a forma como se relacionam com as estruturas externas, devem ser destruídos para que se desafie a maneira como o filme proporciona prazer e para que se concretize o potencial do cinema, “um sistema de representação avançado” (p. 7), de construir de forma diferente o modo como um sujeito é visto no “espetáculo” (p. 17).

Quanto aos papéis desempenhados, eram muitas vezes representações estereotipadas e reduzidas, tanto nas suas características como nas funções narrativas: donas de casa, par romântico, família, mães e esposas (Maia, 2021, p. 41). Perpetua-se uma diferença na posição na sociedade entre o homem e a mulher, o primeiro como protagonista da esfera pública e a segunda como do domínio da esfera privada, nas suas responsabilidades domésticas e familiares (Pereira, 2016, p. 201).

O cinema francês dos anos 60 exibia mulheres controladas, desconfortável com a ideia de personagens (e atrizes) femininas sexualmente ativas e com maturidade (Vincendeau, 1975, p. 47), numa tradição francesa, como no resto do mundo, de noções de beleza femininas altamente associadas à juventude (Vincendeau, 1975, p. 158). Esse afastamento da liberação sexual da mulher, numa “forma de compensação e segurança para a identidade masculina”, coloca-a na posição de culpada e o homem de vítima. Simultaneamente a mulher é representada numa imagem só sobre o seu corpo e existe “única e exclusivamente na ordem do desejo físico” (Veiga & Silva, 2014, p. 346).

O cinema de uma época e de uma sociedade produz normas sexuadas, propõe imagens de “boa feminilidade”, de “boa masculinidade”, que são encontradas de filme em filme, e que têm um caráter de norma, porque são recorrentes. Entretanto, essas normas não são o reflexo de uma sociedade, mas a expressão de um imaginário coletivo, que significava frequentemente uma reação às situações sociais, às contradições sociais. (p. 348)

A segunda vaga do movimento feminista, na década de 70, traz o início marcado da relação entre os estudos de género e o cinema, quando as teorias feministas se focam na representação imagética e narrativa das mulheres. Fazem uma denúncia das “desigualdades iniciadas na esfera privada com repercussão na esfera pública” e como o cinema é um meio de comunicação de massas, “a forma como suportava a manutenção de determinados preconceitos e estereótipos representava um mecanismo de repressão da identidade feminina” (Pereira, 2016, p. 89).

Teorizavam que os meios de comunicação faziam uma reprodução da ordem patriarcal e capitalista como se fosse “normal” e traduzindo-a como “senso comum” e não como um sistema em vigor numa sociedade “profundamente sexista” (Van Zoonen, 1994, p. 27). Tudo pode ser considerado um produto neste sistema regido pelo capital e a sexualidade, através da sexualização da mulher nos

média (Andersen, 1997, p. 62). Como são controlados, em grande parte, por homens ricos, existe um incentivo para que a opressão dos menos privilegiados seja vista como inevitável e não se altere este sistema (Van Zoonen, 1994, p. 29). Este histórico sexista de grande influência nos sistemas de comunicação e de saber tem “fortes implicações na formação do self e na marcação das trajetórias individuais das mulheres, constituindo, a mais estrutural de todas as formas de exclusão social” (Cabecinhas, 2017, p. 106). Atualmente, ainda que pensemos numa maior ascensão (longe de igualitária) de mulheres aos círculos de decisão das empresas mediáticas, são “maioritariamente os homens os produtores de mensagens que dizem respeito às mulheres” (Ribeiro, 2005, p. 52).

Existe, como mencionado anteriormente, um reconhecimento por parte do movimento feminista que a questão não se encontra necessariamente na quantidade das representações das mulheres, mas sim na qualidade dessas representações. Não podemos dizer que as mulheres não são um tema recorrente em poemas, pinturas, anúncios e romances, o problema depende da dificuldade em conciliar estes meios da representação com uma “prática que desmonta as formas e significados da cultura existente com uma que também procura representar as mulheres em novos termos” (Betterton, 1987, p. 3). Ao explorar quem tem o poder e controla a criação destas imagens, a crítica feminista e as criadoras têm a possibilidade de “tomar posse das suas próprias imagens” e criar representações mais aproximadas com a realidade, com maior multiplicidade (p. 5).

O feminismo de Beauvoir influencia na tentativa de alguns realizadores de criarem personagens, mulheres, mais emancipadas. O trabalho de realizadoras do período da *Nouvelle Vague*, como Věra Chytilová e Agnès Varda é essencial no denunciar do “desrespeito pelos direitos das mulheres nas sociedades envoltivas” (Pereira, 2016, p. 54), mesmo que a sua produção cinematográfica não tenha sido inteiramente ligada ao movimento feminista, como vimos anteriormente.

A década de 80 é marcada pela produção de documentários realizados por mulheres, recolhendo testemunhos de outras que se dirigem de forma direta para a câmara, combatendo a produção exagerada da imagem feminina e a colocação de outras vozes na boca das mulheres senão a delas próprias. A mensagem é entregue pelas produtoras, que não são interlocutoras de outrem (p. 97) e são abordados “conflitos sociais genuínos” como a “dependência económica das mulheres e o desejo de autonomia, entre a ideologia heterossexual e materna e a autodefinição sexual” (White, 1998, p. 122).

A produção de arte e conteúdo dos meios de informação pelas mulheres dá-lhes a oportunidade de elas próprias compreenderem o que entendem por “feminino” e são exploradas novas formas de assumir o controlo e produção das imagens da mulher (Ribeiro, 2005, p. 72), deixando para trás as imagens criadas pela soberania masculina. Destacam-se, então, os festivais de cinema e os livros que

estabelecem um elo entre o feminismo e o cinema (Kamita, 2017, p. 1397) e os conteúdos artísticos como a arte, a literatura, e as revistas feministas que têm como missão a busca por ser um “contraponto da feminilidade hegemónica” que se encontra representada em basicamente todos os media (p. 51).

A ideia generalizada da crítica feminista é a de que as imagens são produzidas e disseminadas num contexto de dominação masculina das instituições e dos códigos de representação, sendo, pois, necessário interrogar não só o controlo masculino das definições da mulher, mas também as definições de si próprias por parte das mulheres. (p. 75)

É notório que o trabalho de cineastas mulheres passa por questões femininas, através dos temas e do uso de protagonistas para primeiro plano (Areal, 2011, p. 99), pela vontade de falar de uma experiência pessoal, de quem também sofre pela dominação de género. Ainda assim, uma parte do trabalho feito por cineastas não aborda nenhum destes temas por uma vontade (ou necessidade) de pertencer a um cinema masculino, tradicional (Veiga & Silva, 2014, p. 356).

É sob a lente feminina que o corpo da mulher tem o espaço para passar de algo “encarado como objeto de desejo e dispositivo de posse” para um lugar onde se assume como “meio de comunicação e protesto”. A nudez banalizada vem tomando um caminho cada vez menos associando o corpo a uma ferramenta sexual e mais próximo de algo instrumentalizado para causas, motivando o apelo à luta e fonte de informação (Pereira, 2016, p. 70). Estas transformações são essenciais no dismantelar da forma voyeurística de representar a mulher anteriormente mencionada.

O cruzamento entre o feminismo e o cinema foi essencial, como vemos, para a quebra de paradigmas na sétima arte e resulta de uma vontade de ver a “mulher representada enquanto sujeito complexo”, capaz de uma “multiplicidade de papéis e que se distancie da construção do discurso patriarcal”. Todos os marcadores da identidade feminina como a raça, sexualidade, classe social, entre outros, tornam-se principais intervenientes da produção e criação da personagem (Kamita, 2017, p. 1395). A abordagem interseccional do movimento feminista atual é essencial tanto nesta construção de personagens quanto na análise dos produtos mediáticos criados.

Percebemos, então, que os meios de comunicação têm um histórico de representação das mulheres em papéis estereotipados e em modelos restritivos. A grande escala da imprensa e do cinema (os exemplos que acabámos por mais discutir), tiveram um poder de distribuição massivo e, fazendo parte do quotidiano de todos (Ribeiro, 2005, p. 52), constituem um enorme risco para “o desenvolvimento de meninas e mulheres em seres humanos completos” e em membros socialmente diversos e valiosos (Van Zoonen, 1994, p. 17). É necessário um esforço consciente para remar contra a perpetuação destas imagens simplificadas e produzir conteúdo diverso e interseccional sobre a realidade.

3.3 As representações de pessoas migrantes

As representações das migrações e diásporas são tão abrangentes quanto as representações de género na sua presença nos média, tendo nos últimos anos ganho um ainda maior espaço nas narrativas de informação e cinematográficas (Cabecinhas et al., 2019, p. 5).

Podemos destacar o papel dos média na construção da memória social, como mencionado no início do capítulo, e, consequentemente, na criação de estigmas relativos a “espaços e a populações que neles habitam” (Macedo, 2016, p. 285). Uma “visão dominante” é reproduzida sobre grupos minoritários (neste caso, população migrante), fomentando estereótipos que não são contestados e são alimentados pela procura de grandes audiências e pela força de mercado (Cunha & Santos, 2006, p. 25), e que acabam por ser disseminados por várias gerações, moldando as linhas de pensamento e, eventualmente, sendo “naturalizadas por meio da cultura” (Cabecinhas & Posch, 2023, p. 245).

A imprensa, particularmente, tem participado de um discurso, imensamente presente na política, onde pessoas migrantes e em procura de asilo são colocadas numa posição de ameaça à segurança, como “peso nos recursos nacionais”, uma ameaça ao *status quo*. Estas construções discursivas têm levado à dificuldade nos processos de adaptação desses migrantes, assim como à sua rejeição por parte dos nativos dos países onde chegam (Ribeiro & Torkington, 2019, p. 152).

Ainda que representações de acolhimento de refugiados, por exemplo, tenham um sentido de inclusão e solidariedade em algum dos discursos associados, é notável que uma reflexão sobre a diferença e a transformação dessa diferença num discurso negativo é mais mediática e, consequentemente, mais rentável (p. 153).

Os media, enquanto agências públicas de observação, interpretação, representação e disseminação, combinam sentidos emocionais e conceptuais de forma a alcançar efeito máximo no público-alvo. Assim, todas as representações mediáticas refletem a interpretação, perspetivas e atitudes bem como as construções, ou seja as ideologias pessoais, institucionais e corporativas dos produtores dos media em conjunto com outros atores sociais. (p. 154)

A representação dos migrantes nos meios de comunicação social é feita, muitas vezes, de forma padrão, uma imagem generalizada do migrante como uma “entidade sem voz e identidade” (Santos-Silva & Guerreiro, 2020, p. 134). As autoras acrescentam que existe uma sobrevalorização da criminalidade cometida por migrantes, comparativamente às notícias de delitos e ofensas de nativos (p. 127), uma ênfase nos temas de máfia, prostituição, tráfico e extorsões (Cunha, 2007, p. 199).

Particularmente quando falamos das representações da migração feminina, o tema toma contornos ainda mais complexos, ao cruzar dois fatores que geram desigualdades múltiplas. Patrícia Jerónimo (2019) desenvolve o tema da forma como é discutida a feminização das migrações. No seu

texto refere que acontece uma diferenciação na forma como as experiências no feminino e no masculino são abordadas. Ainda que em ambos os casos sejam colocados como um problema, compreende que enquanto a migração de um homem é colocada como uma ameaça para os que o rodeiam (pelo foco no crime e insegurança), a migração de uma mulher é uma ameaça para ela própria, que poderá correr um risco (como “vítima de tráfico, casamentos forçados e crimes de honra”) (p. 41). Não desvalorizando os perigos reais de que mulheres migrantes são frequentemente alvo e as discriminações especialmente desproporcionadas que sofrem (p. 45), alerta para a possibilidade de um reitar dos estereótipos de género (e raça e religião) e para um esquecimento do potencial emancipatório da mudança de país e da posição da mulher como agente do seu destino (p. 42). Em contrapartida, numa breve nota, podemos destacar o tipo de representação feita em Portugal relativa aos seus migrantes, que gozam de uma reputação positiva, de “trabalhadores áduos” que têm um grande contributo para com o seu país, em prestígio, pela ação cultural, mas, principalmente, pelo retorno financeiro (Ribeiro & Torkington, 2019, p. 162).

É importante refletirmos sobre o papel negativo que é atribuído aos média, como “potenciais instrumentos de discriminação”, por todos os motivos já referidos, mas também que pensem na possibilidade de servirem como aliados na edificação do que é uma Europa, um mundo, “multicultural e aberto à diferença” (Cunha & Santos, 2006, p. 26).

Destacamos, portanto, o papel do cinema na discussão sobre as migrações, tanto referindo o cinema ficcional, quanto o género documental que aborda de forma significativa “a questão do deslocamento e da diáspora (Serafim & Ramos, 2016, p. 465). A sua capacidade de fomentar o conhecimento e denunciar expressões de racismo, de discriminação, é essencial para que interroguemos as nossas perceções sobre o passado, o presente e o futuro (Macedo et al., 2021, p. 11).

Desde o início da criação de narrativas cinematográficas, recuando até aos clássicos *westerns* são produzidas histórias de migração (Assis & Santos, 2020, p. 155), mas após a Segunda Guerra Mundial a narrativa de migração toma uma maior proporção e ocupa um lugar importante no campo do cinema de autor (Bertellini, 2013, p. 1505). Vemos como um reflexo do que acontecia no mundo no momento, o processo de descolonização e fim dos conflitos coloniais e o aumento dos fluxos migratórios das pessoas colonizadas em direção aos países colonizadores (Serafim & Ramos, 2015, p.3075).

As várias ondas de migração para e dentro da Europa, as políticas nacionais de exclusão ‘étnica’ e a sobrevivência do colonialismo, bem como a discrepância económica entre a Europa e os seus ‘Outros’, estão intimamente ligadas ao desenvolvimento do cinema europeu. (Macedo et al., 2023, p. 1.4)

Nas últimas décadas este mesmo cinema europeu tem dado um maior espaço a criadores com antecedentes migratórios, filhos e netos, se não migrantes eles próprios, para uma criação artística com

“interesse crescente pelas dinâmicas do multiculturalismo” e uma representação de “relações interculturais” em lugar de destaque. Estas imagens contrapõem representações estereotipadas e homogêneas das comunidades migrantes. São criadas narrativas “complexas, matizadas e humanizadoras” (p. 1.5) e é dada à comunidade migrante uma oportunidade de identificação comum e pertencimento (Macedo & Cabecinhas, 2014, p. 58). Ainda assim, persistem as imagens estereotipadas e redutoras mencionadas anteriormente nos produtos cinematográficos sobre estas populações (Maia, 2021, p. 48).

As narrativas diaspóricas são essenciais quando contrapostas com as histórias, normalmente unilaterais, criadas pelos diferentes países que se focam numa identidade e histórias nacionais (Macedo et al., 2023, p. 1.4). É essencial refletir e desconstruir essas “narrativas hegemónicas do passado para também compreender como ecoam no presente” (Maia, 2021, p. 49), já que por mais que o cinema sobre migrações possa se entrelaçar com elementos simbólicos e imaginativos, as suas “condições históricas” não podem facilmente ser apagadas (Bertellini, 2013, p. 1507). Muitas das histórias focam no “árido caminho de conquista de um novo sentimento de coerência para um sentido biográfico” (Teixeira, 2017, p. 277), e é possível à chegada a um local fazer “críticas reflexivas” em relação ao sítio que encontram quando se mudam (p. 282).

Os sujeitos deslocados e móveis não podiam permanecer periféricos às narrativas cinematográficas nacionais da Europa: eles expõem as políticas e práticas imperialistas do passado, tornando-as visíveis nas novas paisagens sociais e raciais das áreas centrais dos centros metropolitanos, audíveis nas novas tendências musicais e legíveis em produções literárias inovadoras bem-conceituadas. (Bertellini, 2013, p. 1505).

Importa-nos destacar o trabalho de Christian de Chalonge, que colocou no ecrã do cinema, de forma memorável, as histórias da travessia dos portugueses, de forma clandestina, para França. Contou histórias de pessoas que fugiam de um país amordaçado pela ditadura, ferido pela guerra e enfraquecido pela pobreza. *O Salto (Le Saut)* (1967) é referência quando falamos num cinema que trata os temas da migração portuguesa para França (Cabecinhas, 2020, p. 115). Mais recentemente, José Vieira volta a trabalhar o tema da vaga migratória dos anos 60 no documentário *A Fotografia Rasgada* (2002) (p. 116).

Quanto às narrativas de regresso a casa, esse apelo inevitável, mas muitas vezes recusado, podemos frequentemente encará-las como um “conflito entre identidades passada e presente” (Areal, 2011, p. 110). Frequentemente um mito, tanto cinematograficamente, como na realidade (como aprofundamos no capítulo relativo à migração portuguesa para França), tende a ser um mecanismo para fazer a personagem refletir, questionar o percurso da sua vida e pensar os motivos pelos quais teve de abandonar o país de origem.

As narrativas migratórias estão interligadas com os meios de comunicação de uma forma irreversível, sendo assuntos de criação consecutiva de imagens sobre populações particulares (Bertellini, 2013, p. 1506). O grande incentivo para a criação de obras audiovisuais que vinculem imagens sobre as populações migrantes necessita de um lugar onde passado e presente se encontram e se promova a reflexão sobre as relações interculturais. Onde o “conhecimento mútuo” considere “os diversos contextos de produção de sentido – social, política, histórica e economicamente construídos” (Cabecinhas et al., 2019, p. 5), cujos “discursos de identificação” narrem uma cultura de “renovação, resistência e ressignificação (Teixeira, 2017, p. 274).

Em suma, podemos aferir que as imagens reproduzidas pelos média procuram representar uma realidade social, sendo também agentes influenciadores dessa mesma realidade social. O cinema, em estudo neste trabalho, ainda que em proporções e contornos diferentes em França e em Portugal é um mecanismo essencial nessa reflexão e influência da conjuntura em que é produzido. Essas imagens visuais, que criaram “imagens mentais e sociais” são, pensando as representações de género, impulsionadoras de uma cultura de criação de “ecrãs visuais, superfícies estéticas” que não podem ser comparadas à indefinível, mas não idealizada, realidade da mulher (Ribeiro, 2005, p. 201). A par, as representações das pessoas migrantes, de igual complexidade, podem mostrar uma multiplicidade de experiências do que pode ser uma vida diferente, num país diferente.

Capítulo IV – Metodologia

O presente capítulo dedica-se a uma exploração sobre os caminhos tomados e as escolhas feitas para a realização deste trabalho. Oferecendo um breve contexto, desenvolvemos as questões que guiaram a investigação e lhe serviram de alento. Exploramos pontos como o processo longo que nos levou à escolha do filme, que foi sujeito uma análise aprofundada, e os elementos complementares que ajudaram a sustentar a investigação e as suas eventuais conclusões. Além disso, descrevemos o método de análise dos dados.

As relações migratórias entre Portugal e França são um assunto presente no seio de um grande número de famílias portuguesas. Não é incomum que o tio migrado e a prima francesa estejam presentes na vida ou no imaginário de miúdos e graúdos. As transformações dos movimentos migratórios revelam que a prevalência numérica não é, como anteriormente, com destino a França. O tamanho da comunidade, no entanto, mostra a importância e longevidade das relações estabelecidas e indica a relevância deste estudo. Neste trabalho, apresentamos a recolha de dados relativos ao assunto, tratámos e cruzámos estas informações com as situações e acontecimentos dos filmes em análise.

As dinâmicas com que contactamos durante o processo abrem portas para uma interessante exploração sobre o papel das mulheres no contexto da migração. O que as afasta e aproxima de todas as outras mulheres? O que sentem, aprendem, quem são quando deslocadas? Estas perguntas catapultaram o estudo para o caminho das representações das mulheres migrantes e, particularmente neste caso, o das mulheres de origem portuguesa migradas em França. O tópico das representações de género nos média tomou o leme das páginas que escrevemos.

Temos como objetivo, então, compreender o papel das mulheres de origem portuguesa no país onde se inserem e perceber como as suas identidades e relação relativamente ao país de origem é afetada pela mudança. Percebemos a extensão e a multiplicidade das vidas, das personalidades, das circunstâncias, mas uma exploração do tema poderá fornecer lucidez sobre o tópico. Os conteúdos cinematográficos selecionados tomam um papel importante nesta procura, tendo sido selecionados para análise um filme de ficção e um documentário.

O processo permitiu-nos ter uma noção sobre o modo como as mulheres migrantes em França, de origem portuguesa, são representadas nos filmes selecionados. A seleção, ainda a explicar, permitiu o contacto com diversas iterações da mulher portuguesa no cinema francês e luso-francês.

A principal questão de investigação, corpo essencial na discussão das conclusões e resultados, *Como é que as mulheres de origem portuguesa são representadas no cinema?* particularmente no caso

do cinema luso-francês, serve como um ponto de partida para um conjunto de outras questões subsequentes. Uma das principais perguntas é se observamos representações estereotipadas, repetindo as concepções que são tradicionalmente associadas às mulheres, como “papéis secundarizados sempre em relação aos homens” sendo “donas de casa, as suas irmãs, as suas esposas ou interesse romântico (Maia, 2021, p. 41) e resignadas à esfera privada, em responsabilidades domésticas e familiares (Pereira, 2014, p. 201) ou se observamos representações polémicas, que contestam estereótipos e promovem uma profundidade e multidimensionalidade das personagens. Igualmente, importa questionar se estas representações se encontram associadas a migrações mais recuadas temporalmente ou mais recentes, e que características nos levam a ter essa percepção.

Para compreender esta questão, é pertinente analisar, então, a construção da personagem, no caso do filme de ficção. É importante perceber se a personagem é “apenas o executante e não a encarnação” (Aumont & Marie, 2001, p. 226) do estereótipo da mulher de origem portuguesa.

4.1 Escolhas metodológicas e percurso da investigação

Para realização das propostas feitas para o presente trabalho, a investigação seguiu três grandes estratégias de recolha e análise de dados.

Primeiramente, e porque um “investigador nunca parte do zero”, procurámos o “corpo de conhecimento que foi estabelecido por outros investigadores” (Coutinho, 2013, p. 59) e fizemos um levantamento de leituras referentes aos temas, averiguando pontos importantes sobre as principais grandes bases teóricas: as relações migratórias entre Portugal e França, as questões de nacionalidade e identidade e as representações, particularmente nos média e no cinema. A revisão de literatura permitiu-nos um conhecimento mais vasto sobre os temas de forma que seja possível fazer uma análise informada dos elementos cinematográficos e das discussões nos grupos focais.

O segundo trabalho essencial recaiu sobre a exploração de obras cinematográficas sobre o tema. Para compreender o estado mais geral das obras filmicas que abordam a representação da mulher de origem portuguesa, criámos uma tabela [apêndice I], tendo como base a recolha online por meio de plataformas que catalogam filmes e as suas fichas técnicas como o *Letterboxd* e *IMDB*. A tabela divide-se em cores, de acordo com a probabilidade de se adequar ao projeto (sendo verde mais provável e vermelho recusado). A visualização prévia daqueles filmes que foram possíveis localizar e aceder constitui um critério de seleção crucial que influenciou as opções e os caminhos de investigação seguidos. Foi dada uma atenção particular a filmes em que as personagens centrais na narrativa fossem mulheres.

Entre filmes produzidos por cineastas lusodescendentes, obras em coprodução e filmes cuja temática foca nas migrações Portugal-França, decidimos abrir o nosso corpus a várias possibilidades, não esquecendo a longa tradição de coprodução entre os dois países, e por haver inclusive, ferramentas de financiamento específicas para estas produções (ex.: Fundo Luso-Francês do Instituto do Cinema e do Audiovisual, ICA). Interessa-nos esta ponte e pensar de que forma ela influencia a criação das personagens.

4.1.1 Seleção dos filmes

A escolha dos filmes revelou-se um processo difícil pela definição dos critérios de seleção já apontados. A decisão recaiu sobre *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) e *A Casa que Eu Quero* (2010), obras que provaram a sua relevância para o estudo ao longo da investigação, quer por estarem disponíveis para visualização, quer pelo facto de as personagens centrais serem mulheres.

Um filme essencialmente sobre crescer, *Todos os Sonhos do Mundo* (2017), mostra-nos a luta entre a individualidade, as expectativas que colocam nos nossos ombros e o encontrar de um caminho certo. Pamela, 18 anos, parece presa numa encruzilhada que lhe chega pela idade e pela necessidade de escolher um futuro que não parece conseguir alcançar ou outro que não parece querer. A meio de muitas discussões e conflitos, a família visita Portugal num idílico verão, de contacto com entes-queridos, a natureza e amigos que já se tinham perdido. O processo de descoberta é contínuo durante o período de férias e, no regresso à vida em França, Pamela vê-se forçada a tomar decisões que desagradam os pais. O trabalho de Laurence Ferreira Barbosa mostra claramente os tropeços e feridas de se tornar adulto e o brilho que emana quando estamos mais perto da resposta do que alguma vez estivemos – como Pamela nos últimos minutos da longa-metragem, a correr atrás de todos os sonhos do mundo.

A ligação com Portugal, que Laurence confessou que apenas se foi acentuando com os anos, motivou-a a finalmente, depois de anos de carreira, mergulhar no país e criar arte que com ele se relacionasse (Branco, 2017). *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) é uma inovação no seu percurso, já que a sua “origem portuguesa nunca foi para ela uma questão (uma questão de cinema, entenda-se)” (Oliveira, 2017). A sua pertinência reside essencialmente no variado leque de personagens relevantes ao nosso estudo. Pamela e Raquel, sua irmã, assim como a amiga Cláudia, representam a geração que nasceu em França e que mantém laços com a comunidade portuguesa, maiores ou menores, por meio da família, da Associação de migrantes e das visitas a Portugal, assim como Linda, mãe de Pamela e a avó de Cláudia representam uma geração migrante mais recuada temporalmente e que enfrenta outras questões e dificuldades.

A posição de Pamela relativamente a Portugal é curiosa, vendo o país como uma solução e um paraíso, onde normalmente se reencontra, mas que no momento da sua vida que acompanhamos, também lhe provoca problemas, questões e mais incertezas (Bonifácio, 2017). No fim de contas, é ele que, já não no verão, visita na vontade de crescer no seu próprio corpo. Contrariamente, Cláudia deseja apenas que Portugal lhe fique pelas costas, onde se sente presa e castigada, literal e figurativamente. As duas personagens são contrastantes, numa dicotomia interessante relativamente ao modo como veem Portugal, aos seus costumes e às suas gentes.

Linda, mãe de Pamela, e a avó de Cláudia, com quem está a viver em Portugal, são, então, a ponte com a origem portuguesa. A relação entre Linda e Pamela é relevante na sua complexidade e nas diferenças que as separam – a passividade contra a obstinação, a calma contra a reação. O filme torna-se um mecanismo para pensar temas como identidade, cultura, identidade cultural, saudade, amor, amizade e o “pertencer” (Bonifácio, 2017).

Complementariamente, *A Casa que Eu Quero* (2010) abre as portas trancadas das casas contruídas numa aldeia do concelho de Paredes de Coura. As janelas fechadas, o cheiro do mofo, os panos rendados, os jardins cuidados pelos vizinhos e família, o resultado do suor. Juntam-se as histórias de cinco diferentes famílias de Vascões que em comum têm a partida para França, o regresso do verão e as paredes que construíram na terra natal. O trabalho de Joana Frazão e Raquel Marques, cujas vozes ouvimos de vez em quando, é enxuto e deixa que as entrevistadas (percebem-se e ouvem-se as perguntas) sejam a parte maior do que vemos. São as suas histórias que dão corpo ao documentário. Mesmo que as casas sejam o motor, não necessariamente são as protagonistas.

O documentário, em formato de entrevista/conversa e dirigido por duas mulheres portuguesas serve como um contraponto, permitindo às mulheres de origem portuguesa migradas em França a oportunidade de se representarem a si próprias. Esta é uma situação que nos permite traçar comparações ou distinções com o produto de ficção. A sua escolha foi feita essencialmente pela proximidade do sujeito com a câmara e como essa intimidade nos permite compreender nuances essenciais que ajudam na compreensão de *Todos os Sonhos do Mundo* (2017). Colocamos lado a lado o trabalho feito em Portugal por mulheres portuguesas e o que parte de um olhar com influências várias, de Laurence Ferreira Barbosa.

Ambos os conteúdos audiovisuais têm como âncora o ponto do processo migratório que faz com que as famílias regressem ao país no verão. Este é um momento de particular relevância para a dinâmica migratória, tanto do país de acolhimento, quanto para o país de origem, que vê as suas ruas mais movimentadas, as salas de estar cheias e o comércio a prosperar. O verão do (e)migrante é de alguma

familiaridade para nós, e, mesmo variando a idade dos principais entrevistados/personagens, as histórias partilham semelhanças entre si e com milhares de outros portugueses.

Ainda sobre as suas semelhanças, podemos referir o carácter documental, presente em *A Casa que Eu Quero* (2010), mas também elemento importante em *Todos os Sonhos do Mundo* (2017). O trabalho que iniciou como um documentário, disse a realizadora numa entrevista, reitera a proximidade da realidade. A diretora, contactando com Pamela, a atriz, decidiu usar muito da sua vida como inspiração para um filme que já há muito queria criar, mas não tinha ainda o ponto de partida necessário. Pamela, a adolescente, torna-se então Pamela a atriz e Pamela a personagem, num cruzamento entre o real e o fictício que torna todas as linhas e barreiras extremamente ténues. Os restantes atores não são, igualmente, profissionais, seguindo esta busca pela autenticidade (Branco, 2017). Este é um ponto que consideramos justificar a escolha particular destas obras.

Em contrapartida, a diferença entre ambos é clara na sua representatividade online, ainda que não possamos declarar que nenhum dos dois seja conhecido do público geral. Ainda assim, *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) tem um número mais considerável de comentários publicados em locais dedicados ao comentário de filme pelos amantes de cinema. *A Casa que Eu Quero* (2010) tem um menor número de visualizações e não apresenta comentários feitos pelos usuários da plataforma *Letterboxd*. Podemos considerar este caso, como já mencionado, como possível resultado da menor projeção da obra, assim como a sua presença numa plataforma paga, contrariamente ao outro que nos propomos trabalhar. Ainda que com reconhecimento, *Filmin* é uma plataforma que não tem o alcance de outros concorrentes como a *Netflix*, nem tem a facilidade de acesso amplamente distribuído pela plataforma da televisão pública, a *RTP Play* (onde se encontra disponível *Todos os Sonhos do Mundo*)². O menor reconhecimento de ambos os filmes torna-os importantes para a nossa discussão, fazendo com que a investigação tenha um ponto de inovação, por selecionarmos filmes que ainda não são conhecidos do grande público ou muito estudados. Trabalhar obras que trazem novos pontos de vista sobre o processo migratório dá-nos a oportunidade de abordar esses temas de ângulos possivelmente menos vistos.

Podemos igualmente refletir sobre a diferença de produção dos filmes, com *Todos os Sonhos do Mundo* (2017), um filme de ficção com maior suporte e orçamento. Estas diferenças colocam o aspeto comercial em diferentes patamares, influenciando o seu alcance. A diferença de data de lançamento, de 2010 para 2017, também afeta a sua presença online, dado que ter sido produzido mais recentemente

² Os filmes encontram-se nas plataformas indicadas durante o período do trabalho de investigação, até meados de outubro de 2024. É possível que sejam retiradas ou migrem para outras plataformas a qualquer momento.

coloca a obra de Laurence Ferreira numa aproximação a tecnologias a que o documentário pode não ter conseguido aceder.

A visualização recorrente destas obras foi essencial para que fosse feita uma análise minuciosa. Os filmes foram vistos durante várias partes do processo, numa primeira visualização mais descomprometida, durante o momento de revisão de literatura, até ao visionamento repetido acompanhado de um momento de análise aprofundada. Procurámos fazer o estudo do arco principal das personagens, assim como os seus arcos secundários, para que fosse possível responder às questões de investigação.

Todos os Sonhos do Mundo (2017) constituiu o nosso objeto de análise principal e foi utilizado como estímulo na realização de dois grupos focais. Acreditamos que este método é uma mais-valia para a perceção das reações produzidas pelo filme, assim como para a dinamização do debate sobre as representações que perpetua.

Por fim, foi feita a visualização e análise, de forma menos aprofundada, do documentário *A Casa Que Eu Quero* (2010) que, embora não envolva na equipa de realização pessoas de origem francesa ou lusodescendente, coloca famílias migrantes, particularmente as suas matriarcas, numa posição em que se autorrepresentam.

Tivemos ainda em atenção elementos que comunicam mensagens relevantes para o trabalho, como entrevistas às diretoras dos filmes objeto de estudo. Estes contributos oferecerem *insights* menos percetíveis sobre a produção dos filmes, explicam os processos de criação, assim como as intenções presentes nas representações veiculadas. Trata-se de uma “autorevelação” das visões que a pessoa tem das suas experiências” mencionada por Bogdan e Biklen (1994), que encaram este elemento que analisaremos, então, como documentos pessoais (p. 177).

4.1.2 Grupos Focais sobre *Todos os Sonhos do Mundo*

Para compreender de forma mais profunda o impacto das representações perpetuadas pelo filme e como estas conversam com a sua audiência, decidimos conduzir dois grupos focais com alunos universitários como participantes. Na sua constituição (apêndice II), 16 participantes divididos em dois grupos (7 e 9 elementos), encontramos 6 elementos que se identificam como sendo do género feminino e 10 do género masculino, compreendendo idades entre os 20 e os 26 anos. Todos são estudantes da Universidade do Minho, nas mais diversas áreas, listadas na tabela de caracterização dos participantes dos grupos focais. Optar pelo método permitiu-nos observar a discussão de forma próxima, num grupo de alunos que se esperava olhar o filme e os temas apresentados de forma mais profunda e dinâmica.

O método de recrutamento para participação no grupo foi a proximidade e disponibilidade dos membros (amostragem não probabilística, por conveniência), contando que todos se conheciam, de forma mais ou menos próxima, por participarem dos mesmos meios e grupos no contexto académico. Esta familiaridade mostrou-se um ponto positivo por facilitar a conversa entre os membros do grupo, tornando-se mais fluida, mas também se mostrou uma dificuldade acrescida na moderação e organização das sessões. Os grupos, conduzidos em dias seguidos, distinguiram-se então em alguns pontos. O grupo 1 (numa ordem apenas definida pela ordem cronológica em que foram conduzidos), possivelmente impulsionado por dinâmicas pessoais mais fortes, divagou mais nas suas opiniões e mostrou-se menos objetivo no discurso. A diferença entre páginas de transcrição e duração do grupo³ comprovam esta diferença. Quanto ao grupo 2, mostra-se clara uma menor relação e interação entre os participantes, mas uma maior objetividade quanto aos assuntos e perguntas colocados, assim como discussões mais aprofundadas dos temas tratados.

Percebemos a dominância de um participante em cada um dos grupos, ainda que no grupo 1 (João) as intervenções tenham sido menos dirigidas, muitas vezes recorrendo ao humor, enquanto o participante do grupo 2 (Maria) mostrou-se mais expressivo que os restantes pelas respostas mais longas e informadas e pela sua relação de proximidade com o tema.

Quanto ao percurso migratório, importante para a discussão, três dos participantes, Diogo, Matilde e Maria foram migrantes em algum momento da sua infância e adolescência, nascendo em Portugal e regressando ao país antes de ingressar no Ensino Superior. A sua experiência permitiu que partilhassem histórias que, não só enriquecem este trabalho, como proporcionaram discussões mais engajadas com os restantes participantes.

Do total de 16 participantes, 12⁴ mencionaram experiências familiares de migração, partilhando diversas opiniões e histórias relativamente a estes familiares. Este elevado número pode ser representativo do número de portugueses que migram, tornando a experiência da “família emigrada” comum e característica. Num todo, a atividade contou com inúmeros contributos pessoais.

O guião (apêndice III) foi organizado começando por questões mais gerais até focar nos temas em investigação. Partimos de uma tentativa de compreender os consumos de cinema do grupo, percebendo se os seus hábitos normais se dirigem ao cinema português ou a importações mais comerciais. Este tema serviu como um quebrar do gelo, pela sua maior objetividade. Seguimos então com perguntas com maior foco no filme que visualizaram minutos antes. Interessava-nos essencialmente

³ O grupo 1 teve a duração total de 1h49m e o grupo 2, 1h41m.

⁴ Vasco, Jorge, Madalena, Ezequiel, Diogo, João, Jacinta, Marco, Matilde, Samanta, Renato e António.

saber de que forma perceberam o filme, se estabeleciam paralelos entre Pamela, a sua família, a população residente em Portugal e França, assim como introduzir os temas da migração e da representação da mulher. O último grupo de perguntas dirigiu a conversa para uma possibilidade de abertura, maior discussão e paralelismos entre as realidades reproduzidas pelo filme com as que os participantes vivem e percebem ao seu redor. O desenvolver do debate levou à resposta destas perguntas posteriores quando estas ainda não tinham sido colocadas, mas pensamos que a construção do guião tem uma lógica que direciona a conversa de forma a que os intervenientes se sintam gradualmente mais confortáveis em partilhar ideias e pensamentos sobre as suas vidas e não exclusivamente sobre a obra que viram no âmbito da atividade. Escolher um guião semiestruturado, usando também um vídeo como material de estímulo (questão 11) permitiu uma maior comparabilidade entre os dois grupos e estabelecer conexões entre as duas discussões, ainda que não tenha sido possível seguir o guião de forma igual nos dois momentos.

Percebemos no grupo 1 uma maior extensão no primeiro conjunto de perguntas (percepção sobre os mercados e consumos filmicos), com mais assuntos e divagação entre os participantes. Também se destacam respostas menos objetivas no segundo conjunto de perguntas (o filme: relação entre os personagens e com a terra), permitindo dissertações sobre temas adjacentes. Por fim, notámos um menor desenvolvimento no último conjunto de perguntas (mulheres, migrantes e autoimagem), tanto pela necessidade de terminar o grupo por motivos de logística, o encerramento da estrutura onde os grupos foram conduzidos (Biblioteca Geral da Universidade do Minho), assim como o alargado tempo de conversa. Apontamos que o trabalho de moderação poderia ter sido mais rígido na condução da conversa, entendendo que um esforço e melhoria de condução foram feitos no grupo 2, no dia seguinte. A condução do primeiro grupo mostrou-se desafiadora pelos inúmeros comentários e interações entre os participantes, enquanto a condução do segundo grupo apresentou o desafio de uma discussão menos dinâmica, conversacional, de participantes menos ativos e mais objetivos. Notamos também que, pela restrição de tempo, no grupo 1, algumas perguntas do guião original foram agrupadas a outras, juntando duas perguntas numa só. Por exemplo, a cena planeada para reexibir entre Pamela e Jérémie não foi exibida, ainda que se tenha conduzido uma discussão breve sobre ela. A experiência do grupo 2 mostrou que a exibição da cena como material acessório promotor de discussão é efetivamente impulsionadora de debate e teria sido uma mais-valia no grupo anterior.

Entendemos, pela leitura, o valor intrínseco do processo e foi-nos possível comprová-lo pela efetiva realização da atividade. Entre a observação participante e as entrevistas, o grupo focal é valioso pelo contributo da partilha e da discussão (Gondim, 2003, p. 151), impulsionadas pelas diferenças em

cada um dos membros do grupo, proporcionando a possibilidade de “reconstrução” e atribuição de novos “significados” ao mundo que os rodeia (Macedo et al., 2023, p. 13). Morgan define-os exatamente como um método de pesquisa dedicado à colheita de dados cuja origem é a interação (Morgan, 1996, p. 130). São essenciais no “fornecer insights sobre as fontes de comportamentos e motivações complexas (p. 139) e torna-se possível uma maior compreensão do modo como as representações sociais são mobilizadas e debatidas (Gondim, 2003, p. 151).

4.1.3 Análise Temática

Optamos pelo método qualitativo para tratamento de dados deste projeto, por nos interessar compreender os dados com os quais nos deparamos de uma forma que, sem expectativas, vai mais fundo na sua intenção e no propósito (Coutinho, 2013, p. 28), de acordo com o contexto sócio cultural (Gondim, 2003, p. 150). Optando por uma análise qualitativa dos dados, seleccionámos a Análise Temática (AT). A flexibilidade do método de Braun e Clarke permite uma compreensão dos dados de forma mais profunda e integrada num contexto, sem a necessidade de os enquadrar numa estrutura teórica rígida e pré-existente (Clarke & Braun, 2013, p. 120). Procurámos encontrar “padrões repetidos de significado”, por meio da identificação de códigos e consequentes temas (Braun & Clarke, 2006, p. 85). O processo de identificação de códigos é essencial para que possamos chegar a um tema – a base essencial da AT – que nos permite aprofundar e agrupar os significados produzidos pelos dados (Braun & Clarke, 2013, p. 63). O conjunto dos temas possibilita-nos “contar uma história” sobre os dados, respondendo às perguntas de investigação (p. 65).

Considerando que a AT varia dentro de si própria, de acordo com a abordagem tomada pelos investigadores, Braun e Clarke (2006) enumeram as abordagens, explorando como as suas aplicações podem variar. Referem a possibilidade de a AT ser um método essencialista, relatando “experiências, significados e a realidade dos participantes” ou um método construtivista que faz uma análise dos mecanismos dentro da sociedade e de como estes são afetados e se modificam de acordo com “eventos, realidades, significados ou experiências” (p. 81). Contrapõem também uma abordagem indutiva a uma abordagem teórica relativamente à codificação dos dados. Na primeira, a codificação é orientada essencialmente por esses mesmos dados e não por um quadro pré-estabelecido (p. 83). Pelo contrário, a abordagem teórica mostra-se mais direta e específica, encaixando numa teoria já existente (p. 84). Por fim, podemos estabelecer diferenças entre o desenvolver de uma análise semântica ou latente, sendo a segunda mais exigente ao nível interpretativo, indo “além do conteúdo semântico dos dados, e começa

a identificar ou examinar as ideias, suposições e conceitualizações – e ideologias subjacentes que são teorizados como formatação ou informação do conteúdo semântico dos dados” (p. 84).

Pensamos, então, que a melhor abordagem a aplicar na investigação seria uma análise temática de carácter construtivista que, lado a lado com uma vertente latente, nos permitem trabalhar os códigos e, conseqüentemente, os temas de uma forma que não só se enquadra com as fontes e objetos de análise, como conduz a investigação numa maior preocupação pelos contextos sociais e os fenómenos onde se enquadram as “ideias individuais” (p. 85).

As fases indicadas pelas autoras como guias para os interessados na aplicação da análise temática (Braun & Clarke, 2006) foram essenciais na orientação da ordem de trabalhos da investigação. Fazendo uma leitura repetida das transcrições dos grupos focais e apontamentos do observador, assim como repetidas visualizações dos filmes em análise, foi possível uma familiarização com os dados (p. 87) que facilitou todo o conseqüente processo. Seguiu-se o processo de codificação (p. 89), mencionado anteriormente, constituindo uma segunda fase cujo tratamento e triagem nos levou aos temas. O processar dos temas permitiu chegar a conclusões sobre as melhores formas de agrupar códigos, assim como diferentes temas podem acabar por se fundir num só (p. 91). Seguidamente o momento de definir e nomear os temas permitiu “identificar a ‘essência’ do assunto de cada tema” (p. 92), possibilitando uma análise detalhada desse tema no seu “estado final”, facilitando então a realização da fase final, a redação da análise, onde todos os temas devem estar “coerentes com uma ideia ou conceito central” (p. 94) dirigidos na direção de responder às perguntas de investigação.

Capítulo V – Vozes múltiplas em *Todos os Sonhos do Mundo*

As saudades da terra são os nossos pais que nos passam.

Eu não sinto nada disso, mesmo adorando Portugal.

(*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017)

5.1 A representação das migrações Portugal-França

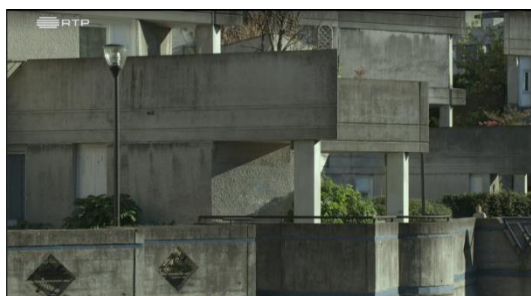
Ver *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) é estar um passo mais perto do processo da migração, de par a par com os personagens, que regressam de uma França onde os tons são azuis e as paisagens urbanas (fotogramas 1 e 3), e visitam um Portugal, de tons quentes e paisagens de verde até ao fim da vista (fotogramas 2 e 4)



Fotograma 1 – Paisagem urbana em França (*Todos os Sonhos do Mundo*, TSM (2017))



Fotograma 2 – Paisagem rural em Portugal (*TSM*, 2017)



Fotograma 3 – Paisagem urbana em França (*TSM*, 2017)



Fotograma 4 – Paisagem de uma aldeia portuguesa (*TSM*, 2017)

De certa forma, este contraste também pode ser encontrado na forma como as pessoas desses países são representadas, um conjunto mais harmónico em Portugal, de grandes grupos e reuniões familiares proporcionadas por agosto, contrastando com uma maior azáfama quotidiana e trabalho em França. França é-nos apresentada como mais real e crua, comparada ao idílico espaço português.

Esta obra inclui-se no crescente movimento do cinema europeu com um foco na criação artística relacionada com a experiência migratória, com enorme poder de projetar ideias de diversidade cultural (Macedo et al., 2023, p. 1.5).

Laurence Ferreira Barbosa, realizadora luso-descendente, não conhecia o país de origem da avó, mas que com tempo foi criando uma ligação (Branco, 2017) que resulta neste filme. Percebemos que o facto de o filme ter sido idealizado inicialmente como um documentário, pode ter contribuído para potencializar algum tipo de identificação com as imagens. O facto de a diretora e os atores terem este contacto próximo com o tema, também influencia nos modos de representação da narrativa.

‘É muito diferente porque é a primeira vez que filmo só com não profissionais. É diferente porque inspirei-me realmente em Pamela, porque inicialmente queria fazer um documentário, queria dizer coisas sobre a comunidade portuguesa. Não é assim que trabalho habitualmente. Aqui há uma matéria de documentário e uma personagem que inspirou a personagem principal e que contaminou todo o filme’, revelou (Branco, 2017).

O sentimento de pertença a uma cultura, neste caso a portuguesa, vai sendo discutido ao longo do filme. Este debate é essencialmente focado nos descendentes dos primeiros migrantes, “primo-migrantes” (Branco, 2001, p. 2), o que torna interessante pensar a proximidade a uma nacionalidade, cultura e país que não estão necessariamente incluídas no Cartão de Cidadão. Desenvolveremos este tema de forma mais profunda ao longo do capítulo.

O filme veicula emoções associadas à ânsia da viagem de verão e à felicidade na chegada. Este reencontro, seguido de forma breve de uma despedida, porque os dias voam no entretanto, é, de certa forma, incontornável quando falamos do imaginário de uma família de origem portuguesa migrada em França e a sua representação no cinema ou na literatura. Neste filme tomam um lugar significativo, mas não esmagador. Há muito sobre o processo migratório na obra, mas há espaço para que não se reduzam as personagens principais ao seu estatuto migratório.

São importantes as histórias que são contadas em primeira pessoa, tanto da avó de Cláudia, que mais à frente desenvolveremos, como do vídeo que Pamela vê no *Facebook* referente à viagem a salto, onde é descrito um percurso percorrido numa situação precária, de medo e ansiedade. Não sendo uma história que se repete agora, com os mesmos pontos de partida e de chegada, mas ainda é presente em muitos percursos de migração forçada. Estas adições trazem contrastes e nuances ao filme, abrangendo um maior número de espetadores e o seu potencial de se verem refletidos no ecrã. A realidade do “salto” ainda é presente em diversas famílias e é uma história que se relembra em muitas mesas de jantar.

Importa referir algumas cenas em particular para discutirmos a representação do processo migratório no filme. O fazer as malas em família, os produtos portugueses na mesa em França, a viagem de carro e o alívio de ver a paisagem de Portugal, o chegar e notar qualquer que seja a mudança feita na configuração das ruas (fotograma 6), da cidade, da casa portuguesas. Perceber que o local não se encontra como na memória, imutável, inalterado. Os momentos em Portugal, de encontro da família, dos primos franceses que se são de diferentes zonas desse país então também se reencontram em Portugal, o carro novo, as mesas compridas e a carne a assar (fotograma 5). As perguntas e atualizações, o contar de tudo o que se passou durante um ano em breves minutos.



Fotograma 5 – Jantar da numerosa família (TSM, 2017)



Fotograma 6 – António repara no novo banco (TSM, 2017)

De forma menos positiva, “A França levou-me todos os filhos” (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017), é uma dor comum nas ruas de milhares de aldeias. O sentimento de já não ser visto como parte do funcionamento, mas sim como uma força exterior, parasita, que vem e toma os lugares de estacionamento, a comida do supermercado, uma verdadeira invasão (particularmente explícita na cena do mercadinho “olhe, fomos invadidos, os franceses voltaram”) (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017). Este é um sentimento de ser uma força exterior, um migrante dos dois países, desenvolvido por Homi Bhabha (1998), como mencionado anteriormente, no seu uso do termo “entre lugares”. O indivíduo simultaneamente pode criar “novos signos de identidade” (p. 20), pela sua bagagem cultural, mas igualmente pode ser alvo de discriminações e estereótipos como no caso de Pamela na cena descrita.

5.2 As trocas de perceções França – Portugal

Numa das primeiras cenas, quando os jovens da Associação discutem a sua vontade de visitar Lisboa, um dos rapazes diz “parece que lá são todos uns fanfarrões” (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017), uma ideia que remete para um conjunto de estereótipos sociais sobre a sociedade lisboeta.

Um dos personagens com quem Pamela se cruza no seu percurso académico, descreve Portugal como um país lindo, elogia as suas gentes “encantadoras”, “simpáticas” e “educadas”, o que não deixa de ser parte de visões “hipersimplificadas” da realidade (Cabecinhas, 2012, p. 152).

Os comentários de Kevin, essencialmente sobre os homens portugueses, evidenciam uma distância maior, já que não partem de um sítio como uma visita a Portugal, mas ainda assim são influenciados pelos portugueses com quem se cruza em França. “E tu, encontraste algum benfiquista peludo?” e “Não discutas! Também sei ser um macho português” (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017) revelam uma ideia pré-construída da masculinidade portuguesa, forte e normativa, conservadora.

A cena particular entre Jérémie e Pamela também tece um número de ideias sobre os portugueses, de igual forma dirigidas à população migrante:

Jérémie – Aquilo não é cultura, é folclore. E o folclore é Salazar. Sabes quem é? O fascismo, isso tudo, diz-te alguma coisa?

Pamela – Não vejo qual seja a relação.

Jérémie – O problema é esse, não vês a ligação, estás completamente condicionada. Não te apetece acabar com essa merda?

Pamela – Não vejo as coisas como tu e não me apetece discutir.

Jérémie – Saíste-me uma verdadeira portuguesa. “Sou discreta, trabalho como uma mula e tenho saudades”. É isso?

Pamela – Não tenho é vergonha de ser portuguesa.

Jérémie – Mas eu também não! Mas não me deixo subjugar, percebes? E não me regozijo da minha nulidade. (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017)

As percepções de Jérémie, que provavelmente refletem membros da sua família que são parte do processo migratório, ou até mesmo residentes em Portugal, sendo redutoras, não são originais. Os adjetivos que atribui são reproduzidos por outras camadas sociais e por outros migrantes no filme que foram criando distância com Portugal, ou mesmo nativos quando se referem à comunidade migrante. Esta ideia da saudade é reproduzida inúmeras vezes quando referente a Portugal, em parte por orgulho, em parte por cliché. A mística da grande carga de trabalho, particularmente dos migrantes, recua aos anos 70 e 80, nas condições de habitação precária, as pesadas horas extra e o envio de remessas para Portugal. Não necessariamente erradas, estas são noções que não obrigatoriamente caracterizam os portugueses atualmente, mas que fazem parte do imaginário da migração portuguesa para França.

Outros jovens referem Portugal de uma forma idílica em vários momentos do filme. Pamela comenta num *post* do *Facebook* que em Portugal todas as pessoas são iguais e ninguém julga ninguém e na cena com vários jovens lusodescendentes em roda ouvimos “quando estou em Portugal, percebo melhor quais são os meus valores” (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017). Quando comparado com as personagens mais velhas, como a avó de Cláudia, ou até Linda que não tece comentários sobre Portugal, mesmo que a sua mãe ainda nele viva, percebemos que não se pensa o país da mesma forma quando existe um passado mais complexo relacionado com ele. Para estas pessoas, Portugal é mais real, com

dores e suor, algo que os jovens personagens não viveram. Podemos então dizer que as percepções de Portugal variam também conforme a geração e as experiências vividas.

Como podemos ver, os comentários dirigidos aos portugueses e a Portugal no filme não são necessariamente homogêneos e remetem para uma imagem complexa e multifacetada da experiência migratória. Cláudia Castelo fala sobre uma visão dos portugueses como pessoas de “uma enorme capacidade de adaptação a todas as coisas, ideias e seres, sem que isso implique na perda de caráter” (1998, p. 126) e Jorge Dias atribui adjetivos como “sonhador”, “humano”; sensível” “amoroso e bondoso”, individualista, mas também solidário, irônico e com dificuldade em lidar com o orgulho ferido (Cabecinhas & Cunha, 2003, p. 26), o que contrasta com a ideia que Jérémie aponta aos portugueses, de submissão e nulidade. No entanto, não podemos ignorar que existe uma onda de pensamento que associa Portugal à ideia do “primo pobre da Europa”, aquele que fica para trás, que evolui mais tarde (Ribeiro, 2008, p. 234), e age com “brandos costumes” (Cabecinhas, 2023, p. 768), percepções mais alinhadas com a reflexão do jovem personagem.

Face à diversidade de opiniões, e em estereótipos coletivos não se consegue precisar necessariamente uma “identidade nacional” (Sobral, 2020, p. 172). Percebemos, no entanto, representações associadas à migração portuguesa para França do século anterior no moldar destas ideias partilhadas.

5.3 O núcleo feminino de Todos os Sonhos do Mundo

O núcleo feminino presente no filme de Laurence Ferreira Barbosa é o que consideramos ser a sua alma e força motriz. Para propósitos deste trabalho, interessa-nos um maior foco nas personagens mais novas, Pamela, a protagonista, Raquel, sua irmã e Cláudia, a sua amiga pela complexidade da construção das suas identidades, fragmentadas e múltiplas relativamente ao sentimento de pertença a uma cultura e nacionalidade.

Muitas produções filmicas colocam as narrativas femininas como um ponto secundário, servindo as histórias dos personagens masculinos, que avançam a quem lhes é permitido progresso. São donas de casa, filhas, irmãs, esposas ou um objeto de desejo romântico ou sexual. É comum a divisão entre os personagens masculinos como ativos e os femininos como passivos, tanto narrativamente, como na satisfação de desejos, uma ideia desenvolvida por Laura Mulvey no seu trabalho *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Maia, 2021, p. 41). Em *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) os papéis normativos de género estão presentes, numa representação que reflete a realidade de muitas famílias portuguesas, tanto em território nacional como radicadas no estrangeiro, mas a mulher é colocada como um motor

da ação. Pamela é uma protagonista com ambições em construção, desenvolvimentos e prioridades que ocupa um espaço fulcral, assim como a sua amiga Cláudia cuja narrativa é um ponto essencial no avanço da jornada da protagonista e da história do filme. Os seus corpos não são explorados sexualmente ainda que presentes e de Pamela vemos distância e desinteresse em qualquer interesse romântico. Explorando, nas próximas páginas, de forma mais próxima cada uma das personagens mais relevantes, distinguimos uma geração anterior mais normativamente representada a uma mais nova num caminho de passos largos em frente.

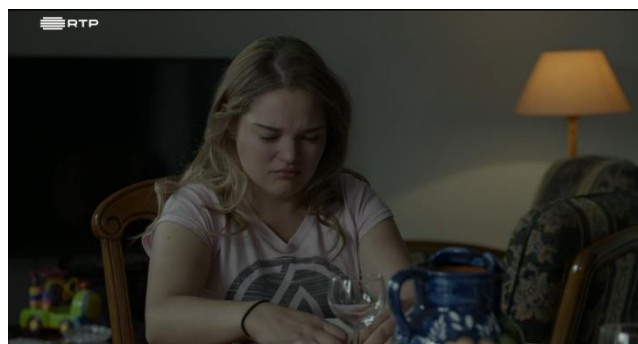
5.3.1 Crescimento e emancipação de Pamela

Podemos pensar a jornada de Pamela como um percurso de crescimento a caminho da sua emancipação. Durante vários momentos do filme percebemos uma progressão entre uma menina que procura atender às expectativas dos pais, até chegarmos a uma mulher que decide o que fazer com o seu próprio dinheiro, tomando decisões que contrariam qualquer vontade dos seus progenitores para si.

A primeira dessas cenas, onde apenas se incluem Raquel e Linda, essencial para compreendermos o momento da vida em que Pamela se encontra e termos um *insight* sobre as vontades da sua mãe em relação ao seu futuro é quando Pamela, falha o *bac*, a etapa que lhe permite terminar o ensino secundário regular e ingressar no ensino superior. O verão de Pamela reserva-lhe decisões sobre o futuro que não necessariamente quer tomar. Linda pede-lhe proatividade em relação ao seu destino, demonstrando sentimentos de tristeza e desilusão ainda que, reconheça, mais tarde na narrativa, que Pamela nunca a desiludiu. Agarra-se a um plano de vida para a filha (que Pamela acredita não ser possível realizar) e tem esperança de que alguma das conexões que criou na sociedade onde se insere, por meio da patroa (médico-legista, ver excerto abaixo), possam dar um empurrão a Pamela. A mãe vai sendo chamada à razão por Raquel, que parece estar do lado da irmã mais nova e compreende que esta conexão não necessariamente servirá no futuro dela. Percebemos nesta cena, talvez mais que nas próximas, que Raquel é empática com Pamela, apelando a que a mãe também o seja, tentando aliviar a pressão dos ombros da irmã. Ainda que Pamela expresse que não quer repetir os exames, no final da cena, pedindo que parem de decidir coisas por ela, não é necessariamente ouvida, e este é um assunto que retorna durante todo o filme.

A cena seguinte também inclui António, pai de Pamela e Raquel. O tom é bastante mais emocional que na cena anterior, dando para compreender que não se trata de uma passividade como poderia parecer, mas sim um misto de sentimentos mais complexos como culpa, frustração e desilusão que se alojam dentro da protagonista (fotograma 7):

António – Estiveste a chorar?
 Pamela – Não, porquê?
 Linda – Estiveste!
 Pamela – Não, mas...
 Linda – Mas o quê?
 Pamela – Não quero continuar a ser um fardo para vocês. Estive a pensar que não vou a Portugal este ano. Vou ficar cá, arranjar trabalho, e assim posso dar-vos uma ajuda. E gostava de comprar um piano novo.
 Linda – Mas que disparate é esse?
 Pamela – Vocês trabalham tanto!
 António – Nós só queremos que encontres o teu caminho, Pamela. Combinámos que te pagávamos os estudos.
 Linda – Vais repetir os exames!
 António – Para lá de chatear com os exames!
 Linda – Ligaste ao médico-legista?
 Pamela – Tive essa ideia de ser médica-legista quando tinha 14 anos. Agora não vale a pena. Nunca lá chegarei.
 Linda – Então vais desistir? Sempre disseste que querias ajudar os mortos, Pamela!
 Pamela – Sim, era o meu sonho! Tu não tinhas sonhos quando eras nova? Estás a ver? Por favor, não estejas sempre a falar disso.
 Linda – Está bem, não digo mais nada. Mas se ainda tiveres uma ponta de coragem, peço-te que tentes repeti-los. Por ti, mas também por nós. Já pensaste como ficaremos desiludidos se não terminares o secundário?
 Pamela – É isso mesmo, estou farta de vos desiludir.
 Linda – Mas nunca me desiludiste! São coisas que acontecem. (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017)



Fotograma 7 – Pamela chora em conversa com os pais (*TSM*, 2017)

A seriedade com que expressa a forma como se sente, contrasta com uma das cenas anteriores, onde Pamela conta que adora ir a Portugal. A sua proximidade com o país será ainda explorada, mas compreendendo que é um sítio que ela gosta e onde se sente bem, colocar na mesa que ficará em França durante o verão para procurar um emprego reflete uma consciência das responsabilidades que as suas decisões acarretam para os seus pais. Linda mostra ser o membro da família mais insistente no objetivo de passar nos exames, demonstrando certa indignação pela ideia de a filha desistir, ainda que esta fosse já a terceira tentativa, contrastando com o pai, que pede que se termine com o assunto. Quando lhe pede coragem, fá-lo num tom que podemos ler como emocional, solicitando que Pamela cumpra os desejos de futuro pela família, para não os desiludir. Os limites entre a motivação, esperança e desilusão parecem dissolver-se no seio familiar.

As outras duas cenas que nos interessam pensar neste contexto acontecem depois da viagem de verão a Portugal, que acabou por incluir todos os membros da família, apesar da

proposta de Pamela. Pensamos então neste corte, nesta mudança de espaço, como um principal *pivot* nas mudanças internas de Pamela. Os momentos em Portugal permitiram-lhe refletir e perceber que as respostas que procurava não se encontram no idílico verão. O contacto com as pessoas em Portugal, como o seu primo que não compreende o seu desejo de abrir um ringue de patinagem, pode ter sido catalisador nesta mudança. Ainda assim, não podemos ignorar o potencial de transformação causado pelo contacto com Cláudia que, como ela própria acredita, é muito diferente de si. Nesta diferença, Pamela pode familiarizar-se com uma forma diferente de ver o mundo, uma irreverência e um remar contra as expectativas que, de certa forma, a parecem inspirar.

É exatamente sobre Cláudia a cena onde Pamela marca claramente um diferente compasso moral face ao dos seus pais e entram em confronto. De um lado vemos a vergonha de uma família conservadora, neste caso relativamente ao tema do aborto, uma preocupação com a imagem que a ação da filha pode passar para os amigos e conhecidos, alterar a perceção recatada da família. De outro, a compaixão e compreensão de uma amiga:

António – Agora vais procurar trabalho, não me interessa o quê. Chega das tuas confusões.

Pamela – Não são confusões.

António – Não refila.

Pamela – Não respondi, estava só a explicar.

Linda – Não reconheço a minha filha. Como pudeste fazer isto?

Pamela – Fui ajudar uma amiga. Sempre me ensinaram que devia ser solidária.

António – Ajudaste uma menor a abortar, achas isso bem?

Linda – Os pais da Cláudia estão furiosos contigo. O que é que as pessoas vão pensar de nós?

António – Estou-me nas tintas para isso!

Linda – Se tivesses feito um disparate por amor, ainda compreendia, mas por uma miúda idiota!

António – Nem por amor! Estás doida?

Linda – Não te arrependes do que fizeste?

Pamela – Não. (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017)

A posição demarcada de Pamela, que em momento algum se arrepende das suas ações, distancia-se da personagem que podemos ver no início do filme. Ainda que o tema da discussão não seja o mesmo, é neste momento que António aceita de forma clara que Pamela irá trabalhar. Enuncia em tom de castigo aquilo que a filha pareceu procurar durante todo o filme. A obstinação e tomada de decisões de Pamela, sozinha, de acordo com o que quer e acredita, eventualmente levam-na a esse momento.

A última cena desta jornada coincide com o final do filme, a última cena falada, antes do desfecho.

Pamela – Não vos disse, mas no próximo fim de semana vou a Lisboa.

António – O quê?

Pamela – Comprei uma viagem em promoção. Era Londres ou Lisboa. Também gostava de ir a Londres, mas Lisboa...

Linda – E vais com alguém?

Pamela – Não, vou sozinha. Nunca fui a Lisboa, achei que era de aproveitar.
 Linda – Eu também nunca fui a Lisboa!
 António – Não podes ir sozinha! Se quiseres, vamos todos este verão.
 Pamela – Já comprei o bilhete. E apetece-me ir sozinha.
 Linda – Vais mudar-te para Portugal?
 Pamela – Quem disse que queria ir viver para lá? Vou só em turismo. Sempre vos disse que queria viajar.
 António – E o trabalho?
 Pamela – Despedi-me.
 Linda – Mas estás louca?!

Pamela – Eles queriam que eu ficasse, mas não podia desperdiçar a promoção.
 António – Estás a gozar connosco?
 Pamela – Não.
 António – Vais cancelar a viagem! Amanhã voltas ao trabalho e pedes desculpa.
 Linda – Se eles quiserem voltar a aceitar-te.
 Pamela – Agora já não volto atrás. Parto sexta à noite e volto segunda de manhã.
 Linda – E que vais fazer quando voltares?
 Pamela – Arranjo outro trabalho.
 António – Se fores, escusas de voltar!
 Linda – Para, António.
 António – Para o quê? Ela que pare!
 Linda – Já disseste à tua irmã? (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017)

No que parecem ser alguns meses passados desde o verão em Portugal, Pamela revela aos pais que vai viajar para Lisboa e que se despediu do seu emprego para o fazer. Não surpreendentemente, é confrontada com a indignação e retaliação do pai e a preocupação da mãe, não se deixando abalar por nenhuma das duas. Podemos contrapor com a primeira cena do filme quando Pamela não se junta à viagem de grupo da Associação Portuguesa, alegando que não queria fazer planos para um próximo ano incerto. No entanto, supomos que a decisão de viajar não poderia vir de uma Pamela do início do filme, financeiramente é certo, mas emocionalmente é possível observar um crescimento desde a cena em que se estranha no espelho depois de uma mudança de cor de cabelo, e o momento em que faz as malas e parte sozinha. Nesta cena vemos um contraponto entre uma Pamela que não ajudou Cláudia inicialmente e uma outra que lhe deu a mão, literal e figurativamente, no consultório, no hospital, e na recuperação após a interrupção voluntária da gravidez (IVG).

Podemos perceber uma Pamela firme igualmente na sua relação com Kevin, que não avança para além de uma amizade e cujos limites ela coloca. Em vários momentos Kevin insiste numa relação de cariz romântico, desde antes de Pamela ter viajado para Portugal e essa insinuação permanece ao longo do filme. Podemos ver uma maior abertura na protagonista ao longo do filme em relação a esta amizade, mas com determinação em manter a relação assim. É também através de Kevin que vemos atribuídos a Pamela adjetivos que não necessariamente conseguimos associar-lhe quando a vemos, no início, em situações familiares e relativas ao seu futuro, como “obstinada”.

Acreditamos que a trajetória de Pamela não seja assim tão distante da pessoa que ela sempre foi, mas algo a bloqueava de cumprir as suas vontades quando se tratava de tomar decisões para o futuro e contrariar as expectativas que os pais para ela criaram. Quando Kevin conta a história em que Pamela diz a todos os colegas da sua turma que os pais são os seus heróis, percebemos que a relação que estabelece com eles não é só afetiva, mas de admiração. Cumprir com os desejos da família pode ser uma forma de ter a certeza que os esforços migratórios não foram feitos em vão.

Estas expectativas são principalmente notadas na relação com Linda, a sua mãe, mais do que qualquer membro da sua família. Não parece ser possível que a mãe deixe para trás o futuro que acredita que a filha consegue atingir, uma dificuldade de aceitar que a filha cresce, evolve e muda, afinal, ela não tem mais 14 anos e pode não sonhar mais com a profissão de médica legista (não são raros os adolescentes que fantasiam sobre as mais diversas carreiras, uma atrás da outra, às vezes sem ligação necessariamente lógica). Ainda que o seu primo a aponte como a prima “mais esperta”, as capacidades que vemos por parte de Pamela ao longo do filme, a patinagem, o piano, uma afeição pela música e pelo cinema, não são as que lhe são elogiadas. As suas competências artísticas poderiam contruir-lhe um futuro que a deixaria feliz, mas essa não é uma possibilidade colocada durante o filme. Se o seu sonho de abrir um ringue de patinagem não é colocado como possível, como seria recebida a ideia de ser patinadora profissional ou pianista?

No final do filme não sabemos ainda qual será o futuro profissional de Pamela, ela refere que é boa no seu trabalho, principalmente na função de caixa, mas “não gosto nada. Mas consigo divertir-me um bocado” (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017). A sua emancipação não necessariamente está atrelada a este trabalho, do qual acaba por se despedir, mas sim à possibilidade de ela o poder escolher, decidir quando o abandonar, e o que faz com o dinheiro que dele recebe. A sua emancipação concretiza-se numa conversa de igual para igual com os pais, mas onde o seu poder de decisão sobre si própria é marcante.

5.3.2 Cláudia, liberdade e restrições sociais

Ainda que se junte ao filme apenas na parte que se passa em Portugal, a sua história é um dos grandes motores narrativos, fruto das suas escolhas, os seus percalços e as aprendizagens que isso proporcionou. Antes mesmo de aparecer, quando se fala de Cláudia no filme o tom não é favorável e os olhares negativos sobre as suas opções correm pela aldeia de boca em boca, em comentário ou em troça, mesmo que Pamela escolha mentir e não partilhar isso com ela. O

consumo de droga, o facto de ter sido expulsa da escola, o seu castigo em Portugal dão indícios e preparam-nos para uma personagem diferente de Pamela. Percebemos que todas estas percepções sobre Cláudia não são mentiras espalhadas, mas quando a personagem nos é efetivamente apresentada a cena é enquadrada numa luz que lhe atribui um carácter positivo e alegre, afastando-se da forma dura como é descrita.

Pensarmos no seu castigo, que a faz voltar a Portugal mais cedo, ficar sem telemóvel e fazer as tarefas do campo, é percebermos que não há muito que a aproxime a esta vida rural. Contrasta com Pamela o olhar sobre o trabalho do campo. Tratar dos animais só lhe é satisfatório pela possibilidade de não ter de se cruzar recorrentemente com os habitantes da aldeia e se poder afastar das ideias que são transmitidas sobre ela e sobre tudo o resto. Distancia-se, então, desde o início, das outras pessoas, introduzindo na narrativa uma voz mais liberal e libertária. Ao longo do filme percebemos que as mudanças que vive são influenciadas por amigos e, principalmente pelo namorado, Jérémie. Quando se discute o final da amizade entre Pamela e Cláudia, compreendemos que a proximidade e amizade delas (impressa num quadro na parede do quarto de Cláudia onde aparecem mais novas) sofreu mudanças e que se afastaram.

Claudia – Vou mostrar-te a minha planta de cânabis. É linda, vais ver! Estás a ver como é linda? E vai crescer. Quando a arranjei, era deste tamanho. Não é fixe? Fico contente por me teres vindo visitar. Já nem me lembro porque é que nos zangámos.

Pamela – Eu lembro-me bem.

Claudia – Então diz lá.

Pamela – Arranjaste um grupo e ficaste hipócrita e influenciável.

Claudia – Obrigadinha!

Pamela – E estás cada vez mais armada em princesa.

Claudia – Então, irrita-te. Lembro-me da mensagem que me enviaste. “Somos demasiado diferentes, não posso mais ser tua amiga. Esquece-me.”

Pamela – É verdade que somos diferentes. (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017)

Muito do seu percurso inclui o namorado dez anos mais velho, desde o castigo, à tentativa de o contactar, culminando na sua gravidez e uma reaproximação já em França. Esta é uma relação que o filme não nos pede para romantizar, nem é vista como aspiracional em qualquer momento, mas que retrata situações reais vividas por mulheres jovens. É uma relação que embora sem indícios de violência, não é respeitadora.

O grande marco do seu arco é quando descobre a sua gravidez. A forma como lida com a situação não é algo que cause estranheza no espetador. Ela parece ser determinada, ainda que se mostre assustada. O facto de fugir de casa e apanhar um autocarro para França são indicadores desta obstinação e busca por independência que, mesmo precoce, não é inesperada. Durante o percurso até ao aborto encontramos uma Cláudia mais ponderada e insegura (fotograma 8). Nos momentos da consulta, Pamela acompanha-a, e Cláudia deixa-a assumir a conversa. Depois chora (fotograma 9). A

sua vulnerabilidade não se confunde com fraqueza. A possibilidade de recorrer a uma IVG de forma segura torna este processo mais simples, menos exaustivo, ainda que seja uma situação difícil. Esta abordagem vem desconstruir uma ideia e aquilo que foi uma realidade há algumas décadas, em que se fazia a IVG de forma insegura e clandestina para evitar constrangimentos da sociedade e penas de prisão. Estudos feitos em proximidade com adolescentes grávidas mostra que em grande número os seus parceiros são adultos, muitos largos anos mais velhos que as adolescentes (Figueiredo et al., 2006, p. 103), como acontece neste caso.

Claúdia não comunica o ocorrido aos pais, até depois de efetivamente acontecer. Os pais inicialmente acham que fugiu para França por causa do namorado. Assume que estes não compreenderiam e a castigariam mais do que seriam cooperativos e compreensivos.



Fotograma 8 – Cláudia emocionada ao contar que está grávida (TSM, 2017)



Fotograma 9 – Cláudia emocionada depois da interrupção da gravidez (TSM, 2017)

Ainda que fazendo parte de uma sociedade aparentemente aberta, numa cidade diversa e multicultural em 2016, o aborto é visto como tabu e até, se considerarmos o envolvimento em práticas religiosas da família, como “pecado”. Os direitos alcançados pelas mulheres nas últimas décadas e a liberdade de decidirem sobre o seu corpo estão sempre em contraponto com uma sociedade iminentemente patriarcal, que associa a mulher a papéis tradicionais ligados ao ambiente doméstico e questiona e julga quando esta visão do mundo é contestada.

Esta determinação do seu próprio futuro, com a ajuda de Pamela como a “adulta” presente, não se transfere, no entanto, para a sua relação. Depois de todas as dificuldades de comunicação, a recusa de Jérémie que se afasta de Cláudia, ele volta, mais tarde, ocupando o apartamento que a jovem usa e que não é dela. No final, Cláudia escreve um bilhete a contar a Pamela que chamou os pais e voltou para casa. O seu percurso no filme é interessante do ponto de vista do espectador e traz ao filme uma maior profundidade, deixando que seja mais do que um retrato de migração, mas um pedaço complexo de vida, uma imagem de uma mulher pintada com diversas cores, contraste e profundidade.

5.3.3 Raquel e disrupção nas formas de representação da mulher

Não seguindo Raquel de forma próxima como fazemos com Pamela, conseguimos, mesmo assim, perceber que existem curiosas nuances no pouco que dela vemos.

No início do filme percebemos que regressa para a casa dos pais depois de um desentendimento com o parceiro, que não temos a certeza se é seu namorado ou marido, mas com quem percebemos ter um filho. A volta à casa dos pais é tratada de forma simples e sem grande complexidade, a não ser pela necessidade de uma troca de quartos e invasão do espaço de Pamela. É curioso que esta estória de Raquel não seja aprofundada ou questionada ao longo do filme e no seio de uma família conservadora como a que acompanhamos. É um remar contra as expectativas que teríamos quando confrontados com outras cenas, como o pai não aceitar que Pamela fizesse uma viagem, namorasse (pela piada da mãe e ripostar do pai na cena em que Kevin os visita) ou em que levam muito em consideração a opinião dos outros sobre a família. Percebemos desgosto com a situação por parte dos pais, principalmente de António (“Estou a ficar com as orelhas em brasa. Discutes, discutes, mas não resolvem nada”), mas não podemos dizer que seja um ponto de conflito interno na família, ou que pelo menos tenha espaço amplo na trama do filme.

Ainda que seja mais velha do que a irmã protagonista, Raquel é ainda jovem, já mãe e numa relação instável e conflituosa. Para além do seu regresso à casa da família, podemos vê-la a discutir com Ludovic (o pai do seu filho) pelo telefone em mais do que uma cena, tanto em França quanto, mais tarde, em Portugal. No entanto, numa cena em que Pamela procura o conforto de Raquel, Ludovic sai do quarto e despede-se enquanto se veste, indicando uma reconciliação.

Relativamente a Pamela, percebemos que ela parece ter um perfil mais extrovertido e durante vários momentos serve como um ponto de acordo entre a mãe e a irmã. Quando advoga por Pamela, fá-lo de forma a aliviar a pressão, levar a mãe a compreender que as suas expectativas são desproporcionais e pedir-lhe paciência para que a jovem-adulta tenha a possibilidade de criar o seu próprio caminho. Ainda assim, há um pequeno espaço que se parece criar entre as duas irmãs, provavelmente fruto das diferentes responsabilidades que têm neste momento da vida.

Não sabemos muito sobre a sua posição relativamente a uma identificação a Portugal, para além de vermos que participa da Associação e de ter viajado para Portugal durante o verão, com a família e o filho. Participa nas tarefas do campo e sai e conhece a vida noturna em Portugal, mas não se elabora para além disso. Os anos que passou em França, o facto de ter um filho para criar na cultura e sociedade

francesa e o seu parceiro não ser português parecem tê-la afastado de Portugal de forma mais clara do que Pamela. A sua vida está, ainda que complexidades, construída em França.

5.3.4 Linda e os papéis tradicionais de género

A personagem de Linda destaca-se essencialmente como mãe e como esposa, não mostrando muito sobre o modo como pensa para que o espetador possa conhecer melhor a personagem. É uma mulher representada, como inúmeras outras, reduzida a um papel de mãe e esposa. Linda representa um conjunto de mulheres que vivem em sociedades patriarcais e redutoras daquilo que é o papel da mulher, com uma dupla jornada de trabalho e de devoção inquestionável à família.

Vemo-la no papel de dona de casa inúmeras vezes, a par do emprego que refere quando



Fotograma 10 – Linda arruma a mesa depois do jantar (*TSM*, 2017)

Menciona a patroa, enquadrando-a no número de mulheres que se submete a uma dupla jornada de trabalho. O texto de Lúcia Amâncio e Rita Correia desenvolve a questão da divisão do trabalho doméstico, o que não vemos acontecer no filme, uma posição reiterada pelas autoras (fotograma 10). Ainda que se verifiquem transformações sociais na participação ativa de mulheres na sociedade e a criação de legislação focada na igualdade de género (Amâncio & Correia, 2019, p. 78), persiste uma assimetria de género quando se trata da divisão das tarefas domésticas. Se se regista uma participação do companheiro, geralmente influenciada por variantes como a maior escolaridade ou um grupo etário mais novo (p. 86), esta é considerada um “apoio” ou uma “ajuda”, não uma responsabilidade igualitária. “A singularidade portuguesa, neste domínio, resulta assim da permanência de visões tradicionais num quadro de modernização de outros aspetos estruturais, cujos efeitos de transformação social são controlados e formatados pela ideologia de género” (p. 81).

A personagem está também construída em redor da maternidade, porque estamos a seguir Pamela como protagonista. Ainda assim, pelo que podemos aferir, a personagem de Linda não é representada como agente do seu dia-a-dia, não lhe conhecemos um *hobbie* ou uma carreira, não é

sequer mencionada uma ocupação para lá da esfera familiar. Nunca descobrimos no que trabalha, não a vemos com outras pessoas sem ser a família, exceto nas cenas no campo, em Portugal, e nada nos é contado sobre ela.

É a desempenhar o papel de mãe que percebemos alguns traços da sua personalidade como o romantismo quando percebe que se façam loucuras por amor, um carácter mais emocional nas conversas com a filha, uma facilidade em compreender e perdoar quando não repreende Pamela quando esta saiu no carro do pai sem carta e sem autorização, uma preocupação e certa ansiedade quando se pergunta o que vão pensar da sua família na situação da IVG de Cláudia ou quando interroga Pamela sobre a viagem a Lisboa.

As expectativas que coloca na filha são tão reveladoras no percurso de Pamela como na construção da personagem de Linda. Todas as cenas relativas ao tema mostram uma Pamela frustrada, mas igualmente uma mãe preocupada que deseja algo para a filha que para si nunca teve a possibilidade de concretizar (Fotograma 11). Não é necessariamente difícil colocarmo-nos nos pés de qualquer uma delas, perceber que esta não é uma história de alguém contra alguém, de certo ou errado. Desejar que os filhos sejam alguém melhor do que os próprios pais foram, em termos académicos e de carreira é algo comum.

Para os pais, sobretudo das duas gerações mais novas, duas coisas eram importantes: melhorar, em



Fotograma 11 – Linda e Pamela conversam sobre o futuro da jovem (*TSM*, 2017)

primeiro lugar, as condições materiais de existência para que assim os seus filhos pudessem aceder a uma vida melhor e, em seguida ou simultaneamente, investir numa escolarização mais prolongada dos filhos para que, conseguindo-o, eles pudessem vir a exercer outras profissões que lhe permitissem conhecer a tão almejada mobilidade social. (Leandro & Rodrigues, 2007, p. 109)

Relembramos o peso acrescido do esforço que foi feito, o processo de migração e integração numa outra sociedade para que o futuro fosse melhor, o que torna ainda mais importante este sucesso.

Quando pensamos no seu papel de esposa, percebemos outros traços como o recato e uma conformidade com os papéis conservadores da sua família. O seu casamento segue essa norma patriarcal, presente em diversas cenas ao longo do filme. António é um homem de traços e ideologias claramente conservadoras e rígidas, o que acaba por colocar Linda numa posição submissa. Linda

arruma a mesa e vai simultaneamente buscar um café, Linda não pode fumar porque “eu não quero uma mulher que fuma” (ao que Linda responde “deixa-me em paz” de uma forma um tanto inesperada, talvez tocada pela emancipação da filha) (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017), Linda não conduz e pede calma ao marido que explode. Ao longo de todas as cenas que partilha com António, é representada como uma mulher sem ação, submissa, e mesmo que tenha uma opinião contrária, a forma como a demonstra é breve e simples: “Acalma-te, António” ou “Para, António” e não um firme não, uma aguerrida explicação, um forte pulso e contradição. A forma como se apresenta fisicamente também se adequa a uma representação de mulher “modesta”.

Pamela – Quando fui para o 6º ano, o meu pai disse-me: “Tira boas notas, não dês nas vistas e fica calada”. Algumas vezes, tive vontade de fazer o contrário. Mas não era o meu género. (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017)

Durante o filme vemo-la a seguir este padrão que foi ensinado à sua filha, consequentemente que é esperado dela, mas Linda assinala, em simultâneo, algumas mudanças. Quando fuma, quando explica que quem não está de acordo é o pai, quando segreda que o amor é digno de loucuras.

5.4 As mulheres migrantes e as tensões identitárias

Pela evidente relevância de Pamela na trama, assim como de Cláudia, o material relativo aos jovens é mais rico e permite análise mais profunda. Compreendendo que são francesas, lusodescendentes de 2º e 3º gerações, este conceito de tensão identitária é interessante de ser pensado pela diversidade e multiplicidade das suas identidades. Complementariamente, Linda e a avó de Cláudia, personagens mais velhas e com passados e histórias de migração, apresentam-nos diferentes ideias como a saudade e o conflito de ser parte de uma nova sociedade e/ou regressar ao país de origem.

As diferenças entre as gerações cruzam diretamente com o percurso migratório destas personagens. Mais do que serem partes de gerações com mentalidades diferentes, são parte de gerações que cresceram em sociedades e culturas distintas, que tentam agora conversar. Para as nascidas no país onde agora os pais vivem, a dupla socialização e a familiaridade com as normas dominantes da sociedade facilitam o percurso do ponto de vista cultural e económico (Leandro, 2002, p. 23). Esta é uma dificuldade acrescida, tanto do lado das personagens mais novas que buscam por novos caminhos, as suas opções são contestadas pelas famílias.

De certa forma, este embate geracional é importante para o crescimento de ambas as gerações: por um lado as personagens mais novas contactam com valores e nuances culturais que de outra forma não teriam tanta possibilidade de contacto e, por outro, as personagens mais velhas são forçadas a repensar as suas convenções e mudá-las para acompanharem os tempos. Da mesma forma que, como

mencionámos, é através dos filhos que muitas as mulheres que migraram têm um contacto mais próximo com a sociedade de acolhimento, também é desta forma que as mentalidades têm a oportunidade de se aproximarem de outros valores, eventualmente mais liberais e mais igualitários. As filhas, neste caso, atuam como “agentes de transformação” (Leandro, 2002, p. 355).

Iniciando exatamente com o exemplo da avó de Cláudia, percebemos que claramente prefere uma maior urbanização, uma azáfama e um participar na cultura francesa, em detrimento da calma e paz da aldeia portuguesa. A diferença entre os dois paradigmas traduz-se na tristeza, principalmente pela falta de escolha que a personagem relata:

Avó de Cláudia – Sabes, estive muito tempo em França, pelo menos 40 anos. E depois voltei. Não fui eu que quis, foi o meu marido. Eu adorava a França. Tenho saudades de tudo, até do barulho do periférico. Aqui não sei o que fazer da vida. O meu marido não quer saber que me sinto sozinha. Aborreço-me imenso. Mas agora estou contente porque a Cláudia está cá. Faz-me bem. Antes de ela vir, estava sempre com ideias negras. (pausa).

Pamela – O que é que aconteceu à Cláudia?

Avó de Cláudia – Eu não me meto nos assuntos dela, ela que te conte, se quiser. Mas ela vai voltar a partir e eu vou ficar sozinha. Estou farta. Estou pelos cabelos.

Pamela – Tenho de ir andando.

Avó de Cláudia – Espera, fica, oferece-te um licor. (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017).

Cria-se um conflito claro entre a pessoa que se tornou na França e que não mais parece caber, ou tampouco ser estimulada, em Portugal. Este diálogo assume claramente a personificação da ideia, já mencionada no primeiro capítulo, do regresso definitivo poder ser “um pronunciado sentido de perda” e um “retrocesso” nas liberdades e avanços que na França encontraram e uma decisão contra a qual resistem, mas raramente vêm a sua visão concretizada, prevalecendo a decisão do marido (Nobre & Portela, 2001, p. 1134). Há uma falta de compaixão e empatia por parte deste marido que reflete um movimento maior e geral de uma geração onde o peso das decisões e as obrigações não se dividiam de forma igualitária entre marido e mulher e a cultura do país de acolhimento não era compreendida de forma igual pelos dois (p. 1142).

No regresso, na maioria dos casos, o capital cultural e económico acumulados, aplicado no país de origem durante a migração ou no momento do regresso, traz alterações à terra original, contribuindo, não só para uma ascensão social, mas com mudanças para toda a comunidade do local (Pinho et al., 2021, p. 1006). A casa por acabar da avó de Cláudia demonstra este apostar no terreno e construção de habitação na terra onde nasceram para que possam aproveitar uma reforma que, para uns é de sonho, mas para muitos é também, como vimos, uma espécie de “pesadelo”.

Sobre Linda, que ainda vive em França, percebemos que se entrelaça com a sociedade francesa, reiterando também a ideia que já desenvolvemos sobre a proximidade da mulher portuguesa da sociedade francesa. Ainda que nunca a vejamos trabalhar, nem dizer explicitamente o que faz, sabemos que menciona uma patroa e que através dela tem a possibilidade de contactar um médico legista, que

considera importante para o futuro de Pamela. De forma menos sustentada, a forma como diz à filha “O que vais fazer sem o secundário? Espero que não seja limpezas” (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017) pode indiciar que este é o seu emprego, ou pelo menos um que reconhece não querer para a filha. De qualquer forma, entendemos que Linda se mostra ligada à sociedade francesa, e esta ligação, estes contactos, colocam-na dentro de uma rede funcional. É possível associarmos a ideia de Leandro (1992) quando menciona que é recorrente que migrantes adotem os valores da cultura do país de acolhimento quando se trata de relações secundárias e mais distantes, no público, e no privado mantenham fortes valores endógenos, neste caso, portugueses (p. 31).

Os casos mais curiosos são efetivamente de Cláudia e Pamela, que nunca viveram em Portugal e lidam com esta faceta da sua identidade muito influenciada pelos pais e pelas visitas de verão. Sentirem-se ou não portuguesas é muito mais delicado do que com as outras personagens que nasceram em Portugal. Algumas das suas opiniões são formadas durante um curto prazo de tempo, principalmente no verão, ou passadas por outros.

Pamela – Estou farta de música pimba, apetecia-me era ouvir um bom rock.
Cláudia – É por isso que tens de fumar um charro. Eu cá, sou como os hippies, é só amor. Gramo música pimba. É só amor! [ri] Sabes qual é a diferença entre o cancro e Portugal?
Pamela – Não.
Cláudia – É uma piada do Jérémie. Queres saber?
Pamela – Sim.
Cláudia – O cancro evolui, Portugal não.
Pamela – Sabes, pela primeira vez.... Sei que estava triste quando cheguei, mas não estou a gostar tanto de cá estar. Está sempre tudo igual. Antigamente, gostava disso, de estar sempre tudo na mesma.
Cláudia – As saudades da terra são os nossos pais que nos passam. Eu não sinto nada disso, mesmo adorando Portugal. (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017)

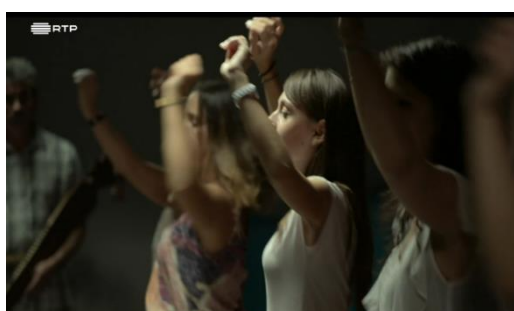


Fotograma 12 – Cláudia e Pamela conversam sobre Portugal
(*TSM*, 2017)

Estas ideias sobre Portugal podem ser fruto dessa distância e do facto de apenas se confrontarem com as características do lugar em Portugal onde passam férias, neste caso, uma aldeia de Montalegre (Fotograma 12). Efetivamente, o filme representa o lugar de destino de férias em Portugal como uma aldeia pequena, pouco urbana, que pode ser menos apelativa a adolescentes e jovens adultos habituados a uma outra dinâmica (mas que igualmente desilude a avó de Cláudia).

No entanto, não podemos esquecer que o contacto com a cultura portuguesa não é apenas pontual. Se é parte essencial da identidade dos pais ser um migrante em França, esta situação terá algum cruzamento com as suas próprias identidades. A primeira cena do filme (Fotogramas 14 e 15) coloca-nos exatamente numa atividade da Associação portuguesa, onde se dança folclore, onde se servem bolos, onde se convive em português. E vemos Pamela e outros jovens presentes (Cláudia é até mencionada), em atividades que parecem deixá-los felizes, com maior ou menor grau de interesse. A participação (e menção) recorrente da Associação coloca-as diretamente em proximidade ou nesta bolha que parece representar a comunidade de origem portuguesa em França.

O fator integração e entreajuda ainda se mantém como força motriz do funcionamento destas



Fotograma 14 – Pamela em ensaio de dança folclórica portuguesa (*TSM*, 2017)



Fotograma 15 – Convívio na Associação (*TSM*, 2017)

associações, mas acresce agora uma função de transmissão da cultura portuguesa para as gerações mais novas, um ponto de cruzamento entre o que aprendem na escola da cultura francesa, e o que aprendem lá da cultura portuguesa. A identidade das personagens constrói-se e é inseparável da participação de diferentes grupos sociais:

A identidade social de uma pessoa resulta do reconhecimento da sua pertença a certos grupos sociais e do significado emocional atribuído a essas pertenças. Na compreensão das dinâmicas identitárias é necessário ter em conta que cada indivíduo pertence simultaneamente a vários grupos sociais, sendo que a saliência das diversas pertenças grupais depende do contexto e do estatuto relativo dos grupos numa dada estrutura social e num dado momento histórico. (Cabecinhas, 2015, p. 337).

Pamela é descrita como tendo uma relação mais próxima com Portugal do que a amiga Cláudia, como podemos aferir no diálogo transcrito acima. Embora também seja descendente de pais portugueses, Jérémie afasta-se violentamente de Portugal e da forma como vê a sua cultura. A discussão com Pamela (transcrita anteriormente) deixa claro que coloca o folclore como uma descendência direta do regime salazarista, mas não admitindo que tenha sido então tomado pelo povo e tornado um símbolo de tradição principalmente do norte do país. Quando Jérémie se refere à submissão, inclusivamente acusando Pamela de se encaixar neste “perfil português”, não podemos deixar de refletir se esta perceção terá a ver com eventuais tensões vividas pela sua própria família no processo migratório. A

particularidade desta cena é a forma como refere estereótipos associados aos portugueses, como já explorámos, mas proferidos por alguém que muitos considerariam “vir de dentro”. No entanto, a ascendência de Jérémie não o faz necessariamente ter de se sentir português ou de que forma tem de o fazer. Das inúmeras formas de se sentir algo e de manifestar alguma indignação, a dele é uma de hostilidade e revolta. Percebemos que as representações criadas socialmente influenciam este e os outros personagens e a maneira como se relacionam com as pessoas à sua volta, orientando o seu comportamento (Cabecinhas, 2004, p. 2).

A construção da identidade das jovens filhas de migrantes que nasceram e sempre viveram no país que os recebeu, neste caso França, é gradualmente formada a partir das interações sociais e da aculturação formal (Leandro, 1992, p. 31), durante um longo espaço do tempo, construindo e reconstruindo identidades e tornando-os uma geração extremamente plural (Leandro, 2000, p. 25).

Interessa-nos ainda refletir sobre outro aspeto identitário abordado no filme. Se em França reparam no apelido de Pamela e começam uma reflexão sobre como Portugal é bonito e as suas pessoas são simpáticas, em Portugal ouve “olhe, fomos invadidos, os franceses voltaram” (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017). Em alguns casos, “os imigrantes de segunda/terceira geração muitas vezes não são reconhecidos como verdadeiros cidadãos, apesar do seu acesso à cidadania formal” (Licata et al., 2011, p. 898). Considerando então a França como um país de tendências assimilacionistas (p.48), como já foi mencionado, podemos perceber que esta dificuldade em ser vistas como cidadãs “reais” é resultado de um estereótipo social que reflete um preconceito subtil, que não promove a rejeição de um grupo alvo por assumi-lo como uma ameaça, mas sim desenvolve uma ideia de que este grupo alvo não é capaz de se ajustar à forma como funciona a sociedade onde se insere, ou então acentuam pelo discurso as diferenças culturais entre ambos (Cabecinhas, 2012, p. 162).

Há sempre um momento em que se é transportado e colocado noutra país. Ser migrante e/ou lusodescendente, realmente parece, como é demonstrado neste filme, um constante parecer pertencer, não pertencer, ser ou não ser, quando na realidade se é, de certa forma, parte de ambos os países:

Os corpos migrantes não podem, portanto, ser entendidos simplesmente como estando de um lado ou de outro da identidade, ou de um lado ou de outro da comunidade: em vez disso, é o estranho estranhamento da própria migração que permite aos sujeitos migrantes refazerem aquilo que podem vir a ter em comum (Ahmed, 1999, p. 345).

Ao mesmo tempo em que se lidam com as peculiaridades da migração, o crescer da condição de ser mulher em duas sociedades diferentes assume contornos mais complicados. Pamela encontra-se entre uma sociedade francesa representada como mais emancipada e uma ruralidade portuguesa onde se tratam as coisas de uma outra forma. Ao mesmo tempo que vê a mãe obediente aos pedidos do pai

e vê uma amiga e a irmã em relações insatisfatórias e pouco saudáveis, também tem oportunidade de ver outras possibilidades. Mais do que remar contra a vontade dos pais, tem de remar contra as concessões no seu ponto de partida, onde os pais foram criados e, se houve algum momento da sua vida em que gostava desse sentimento de tudo estar repetidamente igual, parece-lhe agora vazia essa similaridade.

O limbo entre duas culturas não é, como vimos, uma posição fácil de se estar. Crescer com influências de lugares tão diferentes pode igualmente ser elemento essencial na criação de identidades harmonicamente complexas, assim como contribuir para conflitos internos.

5.5 Principais Temas

A análise dos códigos presentes no filme levou-nos a quatro temas que reúnem de forma sucinta os assuntos que orientaram a análise acima desenvolvida.

Emancipação Feminina – o percurso das personagens femininas reflete avanços no caminho da sua emancipação, mesmo que em diferentes medidas. As personagens mais novas crescem e caminham na direção de adultas libertas dos constrangimentos a que as personagens mais velhas estão presas ou apenas agora percebem e aprendem a, pouco e pouco, quebrar.

Diferenças Geracionais – o conflito entre gerações está presente ao longo de todo o filme, seja nas convicções em relação a Portugal e os portugueses, nas ideias mais liberais e menos conservadoras em relação a assuntos como o aborto, ou na forma como se tentam quebrar os papéis de género tradicionalmente atribuídos e presentes na obra.

Identities Múltiplas e Fragmentadas – a situação de estar entre diversos antecedentes e entre culturas cria identidades tocadas por diversas influências, tanto pelos personagens que nascem num país e experienciam outra forma de viver no país de acolhimento, como aqueles que sofrem uma socialização dupla, com uma cultura privada e uma apreendida oficialmente por órgãos como a escola

Pressões e Expectativas – sobre o lidar com as dificuldades das expectativas do outro, particularmente quando se trata de família e até amigos e como estas ideias que o outro projeto no indivíduo acabam por influenciar a forma como este se entende e se forma.

Capítulo VI – *A Casa Que Eu Quero* (2010)

Na França a gente alevanta-se de manhã, vai para o trabalho, vem à noite, chega à noite faz um bocado de limpeza, faz o comer, vai dormir e ao outro dia torna. (*A Casa que Eu Quero*, 2010)

O documentário de Joana Frazão e Raquel Marques abre, literalmente, as casas de seis casais de origem migrantes numa aldeia do norte do país, durante o mês de agosto, momento de regressos como vimos em *Todos os Sonhos do Mundo* (2017).

É às pessoas comuns e à vida de todos os dias que o género do documentário dá voz e as coloca num lugar especial (Penafria, 2021, p. 424). Como já mencionámos, cresceram nas últimas décadas as representações das experiências relativamente à migração e “relações interculturais” (Macedo et al., 2023, p. 1.5) e particularmente o documentário tem dedicado uma “vertente significativa” para “abordar em muitas obras a questão do deslocamento e da diáspora (Serafim & Ramos, 2016, p. 465).

Penafria desenvolve sobre as entrevistas nos documentários (filmes interativos) que se aplicam à obra, que analisamos. Os entrevistados, neste caso desconhecidos com uma ligação à migração, dirigem-se diretamente para a audiência, onde a “regra de ‘não olhar para a câmara’ tão cara aos autores do ‘cinema direto’ é ignorada” (Penafria, 1999, p. 67).

O Observatório da Emigração publica no seu site, relativamente à exibição do filme na Cinemateca Portuguesa a 11 de fevereiro de 2010, alguns comentários das realizadoras. Explicam que fizeram entrevistas guiadas pelos proprietários das casas, onde cada divisão evoca memórias e histórias que consideram valer a pena contar. Transmitem-se sonhos em forma de paredes e teto, que proporcionam reflexões sobre o sucesso migratório, as dificuldades encontradas, o futuro e a família.

“Faz todo o sentido pegar no tema da emigração pelas casas, porque, na realidade, a construção de uma habitação própria é, quase sempre, o primeiro motivo que levava e continua a levar os portugueses a ir trabalhar para o estrangeiro”, referiu Joana Frazão. (Observatório da Emigração, 2010)

Na idealização de *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) Laurence Barbosa comenta que contactar com Pamela Ramos, a atriz, invocar a sua realidade, serviu como inspiração para um filme que já há muito queria criar e não tinha ainda conseguido o ponto de partida necessário. Este é um ponto que consideramos justificar este entrelaçar dos dois trabalhos.

Para além do passado de documentário de *Todos os Sonhos do Mundo* (2017), ambas as obras se passam no mesmo momento temporal, agosto (ainda que com alguns anos de distância), numa aldeia do norte e mostram imagens de uma festa religiosa e popular (fotogramas 15 e 16), caracteristicamente comuns durante o verão um pouco por todo o país. Procissões religiosas (fotogramas 17 e 18), ranchos folclóricos e música popular portuguesa são então colocados em destaque, na obra de Laurence Ferreira

Barbosa como parte da narrativa, com participação dos personagens, e no documentário de Frazão e Marques de forma retirada, permitindo que as tradições aconteçam, sem intervenção, na frente da câmara.



Fotograma 15 – Igreja iluminada em festa popular (*A Casa Que Eu Quero*, ACEQ, 2010)



Fotograma 16 – Cenário de festa popular (*TSM*, 2017)



Fotograma 17 – Procissão religiosa (*ACEQ*, 2010)



Fotograma 18 – Procissão religiosa (*TSM*, 2017)

As seis intervenções são relatos ricos sobre a experiência migratória, a maioria para França, confirmadas pela menção ao país e com o cruzamento da língua francesa em vários momentos, tanto pelos sotaques, as palavras que se intrometem no português ou as filhas cuja primeira língua é o francês. A intervenção da família migrante na Espanha e na Nicarágua, incluída no filme, não será explorada neste trabalho.

Ainda que vejamos a participação de homens na frente das câmaras, comentando e fornecendo informações sobre as casas, a mulher toma uma posição preponderante no processo total destas entrevistas. É normalmente ela que conduz e adiciona detalhes sobre o espaço, e é em outros casos, a única que participa. Há uma ligação direta com a ideia da mulher reservada ao domínio do domicílio, mesmo que não se trate de uma dona de casa.

Em todas as participações, a família toma um lugar preponderante. As casas são construídas com a ideia da reunião da família, seja de forma pontual, ou para os acolher em qualquer necessidade e emergência. O pensamento sobre o futuro, filhos e netos, está presente nas intervenções, onde se explica a possibilidade de construir anexos, fazer modificações, quartos destinados a familiares, um lugar onde

se abrem as portas para quem nelas precisar de entrar. A situação de Raquel, no seu regresso e do seu filho a casa dos pais depois da discussão com Ludovic, é um testemunho deste entrelaçar da família, da construção de uma rede de apoio, que ampara em qualquer situação. Ainda que na casa dos personagens tenha sido necessário um rearranjar de espaços e dinâmicas, em nenhum momento é a Raquel recusado ou indesejado o regresso.

A construção desta casa para as férias, por vezes mais do que uma vez no ano, nem sempre tem um propósito maior que esse de visitar. O regresso a Portugal de forma definitiva demonstrado neste filme toma apenas forma quando se atinge a reforma, não sendo real o desejo de participar da vida ativa profissional em Portugal. Mais do que o trabalho que exercem durante o ano em França, os filhos, nascidos e fixados no país, não contemplam o regresso, o que percebemos com a filha de Herculano e Maria (4º) que tinha planos de estudar em Portugal até encontrar um namorado, e com as jovens da família Dantas Barbosa (2º) que, achando que a vida em Portugal não seria assim tão distante daquela que vivem no país de origem, mas que “para sempre não sei se conseguia viver aqui”, é “mais deixar a minha família e os meus amigos” (*A Casa que Eu Quero*, 2010). É difícil não associar as jovens a Pamela, Raquel e Cláudia, que estariam numa situação similar de vidas cimentadas em França e colocando Portugal afastado ao papel de visita. As previsões não são as de que alguma vez decidam viver em Portugal de forma definitiva. Quando Linda pergunta a Pamela se esta se vai mudar para Portugal em sequência da discussão sobre a sua viagem a Lisboa, Pamela responde “Quem disse que queria ir viver para lá? Vou só em turismo. Sempre vos disse que queria viajar” (*Todos os Sonhos do Mundo*, 2017). Em resposta ao seu sonho de abrir um ringue de patinagem, o primo reage ridicularizando a sua ideia. As perspetivas de futuro de Pamela, assim como das outras personagens que mencionámos, não passam pela aldeia onde os pais nasceram, nem mesmo por Montalegre.

Outro sinal da não permanência fixa nas casas que nos são apresentadas por Frazão e Marques é o facto de não estarem terminadas, ou em longos processos de construir e mobilar. A associação das casas inacabadas, fechadas durante meses, de jardins mortos pelo descuido, espaços marcantes para migrantes e que as realizadoras destacam no seu trabalho. *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) também o faz, mostrando a casa da família de Cláudia, que ainda que na cena interior a vejamos tradicionalmente mobilada e completa, no exterior os muros não são suporte de nenhum portão (fotograma 19) e pedras encontram-se num jardim que não existe (fotograma 20).



Fotograma 19 – Casa da família de Cláudia (TSM, 2017)



Fotograma 20 – Casa da família de Cláudia (TSM, 2017)

O formato do documentário, na forma de entrevistas inevitavelmente é um terreno fértil para que se explorem memórias, tanto da migração, quanto das vivências anteriores à saída do local de nascença. A primeira intervenção, de Maria Pereira Barreiro mostra-nos um vestido de noiva, num recuar de 30 anos. Na segunda intervenção recorda-se uma juventude de convivência próxima na aldeia (que se lamenta não mais existir). Na quarta um casal recorda a forma como se conheceu e apaixonou. As memórias invocadas em Portugal são de épocas marcantes e felizes, algo que guardam com carinho. “A migração é também uma questão de atos geracionais de contar histórias sobre histórias anteriores de movimento e deslocamento” (Ahmed, 1999, p. 342). De certa forma há uma semelhança à maneira como em *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) Portugal é colocado como um utópico lugar, onde todos são iguais, onde se vai para procurar a verdade do ser, mesmo que na realidade estas expectativas venham a ser goradas. Também aqui o passado é romantizado e o lugar que se deixou vai sendo pintado de cor-de-rosa, ao longo do tempo.

Quanto à vida em França, os comentários variam. Na quarta intervenção percebemos que o casal (e a sua família) se sentem mais em casa na vida que construíram no país para onde migraram, sentem-se mais confortáveis na outra casa que construíram em detrimento da que vemos no documentário.

A particularidade desta discussão abre espaço para que pensemos no conceito de lar, desenvolvido por Sarah Ahmed no texto *Home and Away* (1999). A autora desenvolve a relação entre a diáspora e a construção de um lar, para além do conceito material, mas sim a ideia de pertença. O significado de “lar”, como explica, pode tomar diversas definições, desde o local em que o indivíduo vive habitualmente, o sítio onde se encontra a sua família, ou até pode ser colocada numa escala maior, referente ao país de origem:

Pode dizer-se que tenho vários lares, cada um com um tipo de lar diferente: o meu lar é a Inglaterra, onde nasci e vivo agora, o meu lar é a Austrália, onde cresci, e o meu lar é o Paquistão, onde vive o resto da minha família. (p. 338)

Quando introduzimos a questão da migração, como a autora refere na passagem acima citada, torna-se claro que esta ideia de lar não pode ser uma noção fixa (p. 339). Portanto, vai se construindo por cada um de uma forma diferente, e é possível apenas quando não se pensa nas implicações de estar num determinado lugar (p. 339). É sobre pertencer de forma descomplicada, considerando o afeto e não necessariamente a origem e as “fantasias” de pertencer: “estar em casa é aqui uma questão de como alguém se sente ou de como pode deixar de sentir” (p. 341).

Por outro lado, Maria Pereira Barroso ressalta a sua rotina em França de forma menos positiva explicando a dureza de uma rotina de trabalho, cansaço e repetição.

Clarinda Ribeiro abre o assunto da viagem do marido para França a salto, tal como o vídeo que podemos ver no Facebook que Pamela consulta em *Todos os Sonhos do Mundo* (2017):

Ui, nós estávamos escondidas no meio das árvores, assim para aqui, e depois vimos o barco que vinha daquele lado. Isto praí duas e meia da noite, três horas da manhã. Sentimos os remos, e assim vamos olha, lá vem ele. E chegávamo-nos ao... ninguém falava, e chegávamos à beira daquilo, do rio, víamos que era o homenzinho, metemos e ele disse ‘Deitai-vos!’ . Disse para o tal casal que ia comigo e à minha filha ‘Se vier um carabineiro, ninguém foge!’ porque sabe que... um tiro... podiam dar tiro e assim a gente, se fôssemos presas não... se fugíssemos ativaram. E passamos, puxámos a roupa para a cabeça e pronto, lá fomos, assim... coisa, lá fomos. E passámos. Foi uma coisa muito dura para toda a gente que foi nesta situação. Ora quem foi que já tinha lá casas e famílias, isso não custou, porque já tinham quem lhe der a mão. Nós não tínhamos lá ninguém.

Como referimos, estas histórias são ainda parte de uma parcela ativa da migração portuguesa, passados os 50 anos em que o fenómeno deixou de acontecer pela entrada de Portugal na Democracia. Clarinda relembra as dificuldades da adaptação, principalmente pelo facto de não falar a língua. A integração no mercado de trabalho foi facilitando a jornada da família, mas fica a tristeza com que reconta o início da sua vida em França, de dificuldades e sacrifícios. A migração feita antes da estabilização de uma comunidade portuguesa sólida que providencia ajuda e apoio demonstra-se um processo contínuo de perseverança e superação.

Quanto às motivações da construção da casa própria na terra onde se nasceu ou cresceu, mesmo que não o tenham todos necessariamente feito com o mesmo objetivo, passando desde o futuro plano de reforma, o albergar da família, um investimento, um lugar para passar férias, ou o assegurar da ascensão social que a França permitiu e demonstrar “perante os seus pares na aldeia” o êxito migratório (Nobre & Portela, 2001, p. 1141), para a maioria, trata-se de algum tipo de sonho. O conquistar físico e a materialização de todo o esforço feito durante anos a fio em outro país.

Na verdade, que nunca na vida pensamos ser proprietários, um dia, assim, duma casa assim, com terreno. Foi um sonho que se realiza e por acaso ainda bastante novos. Agora o principal é ter saúde para poder viver nela muitos momentos bons, não é? Aqui como lá, que nós lá também temos a casa dos nossos sonhos, não temos assim um terreno, mas pronto. A gente vive na cidade, não se pode ter tudo. Foram 21

anos de vida juntos e como a gente concretizou bastantes projetos, projetos que vieram assim de um dia para o outro, mas que sempre chegamos ao fim. E só tenho muita pena o meu pai não estar cá para ver. Foi-se embora um pouco cedo, mas sei que ele gostaria muito de ver isto assim acabado. É a única coisa que me deixa mais nostalgia. (*A Casa Que Eu Quero*, 2010).

Durante o documentário vemos representadas mulheres num papel semelhante ao de Linda e a avó de Cláudia, cuidadoras dos netos que deambulam pelo espaço filmado, principais comentadoras dos espaços da cozinha, que decidiram e mobilaram com brio, contadoras das histórias, dores e felicidades do processo migratório, enquanto os maridos se ocupam desinteressadamente nos bastidores. Tal como em *Todos os Sonhos do Mundo* (2017), António fica numa posição menos sentimental, até de quem se chateia mais do que se alegra (com exceção nos momentos em convívio em Portugal), enquanto Linda se aproxima de Pamela e, conseqüentemente, da audiência, como acontece na maioria destas intervenções.

A última intervenção, é mais silenciosa e ilustrativa que as restantes. As janelas das divisões fechadas abrem-se, literalmente, para a câmara. Os colchões estão levantados, horizontalmente no estrado, parados e à espera. A interação próxima é da avó com o neto, mais do que com as realizadoras.



Fotograma 21 – Rosa e o neto na sala com ar inacabado (*ACEQ*, 2010)



Fotograma 22 – Rosa à janela (*ACEQ*, 2010)

Rosa vai andando pela casa que deixa filmar e veicula-se emoções associadas aos espaços, casa fechada e inacabada de todo o documentário, um percurso de relembrar o que estava parado e esquecido. Os planos são escuros, a pouca luz é cruzada pelas janelas que abrem ocasionalmente (fotogramas 21 e 22). O documentário termina com Rosa Isalina a fechá-las, conversando com o neto enquanto rodam os créditos, uma avó de coração aberto para os seus e de recato para com o mundo.

6.1 Principais Temas

A breve análise de *A Casa Que Eu Quero* (2010) proporcionou o recolher dos seguintes temas:

Valorização da Família – a referência à família como preponderante ao longo de todo o documentário, não só pela presença física em cena, como mencionada como motivação da construção de casas e dos esforços migratórios.

Relutância no Regresso – vários dos intervenientes, das mais variadas idades, mostram que não contemplam um regresso, seja por considerarem que França se tornou lar onde estão sólidas raízes, seja por ser o país onde nasceram e colocam Portugal como um idílico lugar onde se passam férias e se visita a família e o passado.

Papéis de Género Tradicionalmente Atribuídos – um perpetuar de imagens que reiteram o papel da mulher como cuidadora da família e responsável por assuntos relacionados ao domicílio.

Valorização da Casa Própria – a construção de uma casa colocada como um objetivo para os entrevistados, fruto do trabalho e do esforço, mesmo se variam as motivações para essa obra.

Capítulo VII – Grupos Focais: consumos fílmicos, relações e migrações

7.1 Perceção sobre os mercados e consumos fílmicos

Apesar de apreciarem uma variedade de géneros, os participantes de ambos os grupos concordam na facilidade de ver filmes em casa, em detrimento de se deslocarem até ao cinema. Ainda assim, alguns mencionam que uma experiência cinematográfica coletiva é reservada para filmes que realmente despertam o seu interesse. A menção a serviços de *streaming* (como a *Netflix*) mostrou-se recorrente, destacando não só a sua praticidade, mas também negativamente, colocando o seu preço na mesa. Alguns participantes referem sites ilegais como método mais usado. Valoriza-se essencialmente a praticidade, assim como a gratuidade. A plataforma da RTP onde se encontra disponível o filme exibido nos grupos, RTP Play, é mencionada, mas os participantes não demonstraram, na esmagadora maioria, usá-la com frequência.

Quanto aos géneros cinematográficos podemos destacar uma diversidade de interesses, contando que basicamente a maioria das categorias agregadoras foram mencionadas (comédia, terror, histórico, romance, ação). Para além da escolha pelo género, o ênfase nos filmes que estão no *zeitgeist* do momento, mostra que mais do que um interesse no estilo do filme, os participantes são mais facilmente adeptos destes produtos de média mais momentaneamente relevantes. A popularidade, o marketing, a presença nas redes sociais são motivos mencionados como relevantes no momento de seleção do que ver. Os *trailers*, as sinopses, a sequência de uma franquia e a relevância nos média são igualmente referidos de forma consensual.

Alguns participantes do grupo 2 (G2) mostram uma maior proximidade com o cinema europeu e asiático, em detrimento de um cinema americano que consideram cansado e repetitivo em fórmula e em conteúdo (Maria, Samanta e Sofia).

Paralelamente, o grupo 1 (G1) também demonstra algum desagrado com a produção cinematográfica atual, valorizando durante o debate, os videojogos, tema impulsionado particularmente por João, mas que pareceu ter uma resposta positiva pelos restantes participantes. Mencionam-se a alta qualidade, a história envolvente e interatividade como uma mais-valia, que consideram que o cinema não consegue necessariamente acompanhar. O assunto volta em diversos momentos da primeira parte do debate, não só pela qualidade, mas também pela onda de adaptações de jogos em filmes.

João – Eu acho que... até há algo que neste momento que é mais apelativo do que certos filmes que é tipo jogos.

Diogo – Também...

João – Tens tipo jogos que literalmente, neste momento, é tipo um filme total aquilo... tipo as *cut scenes*, as ceninhas tipo em realidade quase perfeita, a história do jogo é quase perfeita e acho que até é mais apelativo do que certos filmes que andam aí... (*Grupo 1*)

Quando referido o cinema português, os grupos apresentam algumas diferenças de adesão e participação, ainda que tenham opiniões comuns. Começando pelas semelhanças, a conversa passou pelos filmes *O Estrondo* (2012) e *Balas e Bolinhos* (2001), não necessariamente de maneira positiva, mas presentes na memória e vistos pela maioria dos participantes em algum momento da sua adolescência. *Variações* (2019) foi igualmente mencionado em ambos os grupos, motivados pela proximidade geográfica do ícone da música portuguesa à cidade de Braga.

Os problemas comuns apontados ao cinema português são referentes a um menor orçamento e menor nível de produção, indicado pelos participantes como principal motivo de uma desilusão com o cinema nacional e a perpetuação de uma mentalidade de “se é português é mau”. Os próprios membros do grupo reconhecem que não são consumidores ativos do cinema português, com exceção de Maria.

Os participantes do 2º grupo mostram maior apreço pelo cinema nacional, reconhecendo o seu potencial, ainda que apontando as suas falhas de investimento, de distribuição, marketing e certa repetição de temas.

Sofia – [...] ... acho que... não sei... uh falta também uh... curiosidade do povo português e também investimento porque... acho que é uma parte da nossa cultura que tem falta disso... de investir mais no cinema e tudo mais. O pessoal está habituado a associar “ai não vou ao cinema ver aquele filme português porque não me chama muito atenção, é sempre mais do mesmo” agora se fosse outra produção desse género já toda a gente ia ver. Acho que há uma falta de curiosidade e investimento nessa área. (*Grupo 2*)

A posição do grupo 1 mostra-se mais hostil quanto ao cinema português, concordante da mentalidade de o cinema “português é mau”, criticando arduamente as características que acreditam demasiado recorrentes do cinema nacional: o tema da migração e o género da comédia em geral. Mencionam também os filmes relacionados com a história nacional, mas não reconhecem outros géneros e referem que estes deviam ser produzidos. Salientam que a realização dos filmes portugueses não é cativante e que a familiarização dos filmes internacionais de orçamentos “astronómicos” piora a imagem que têm de filmes nacionais.

Jorge – Mas a cena do cinema português é o que ao bocado o Vasco tava a falar... é quase sempre o mesmo tema... quem tá lá fora, é quase tudo só emigrantes, é contar a história de emigrantes e é sempre a mesma coisa. Já *A Gaiola Dourada* foi o mesmo, já este filme que vimos agora foi a mesma coisa... o filme que o Vasco tava a dizer que foi ver ao cinema foi a mesma coisa... ó pá é sempre a bater no ceguinho... (*Grupo 1*)

A Gaiola Dourada (2013) foi um filme referido pelos participantes dos dois grupos em diferentes momentos da discussão, tanto pela proximidade com o tema de *Todos os Sonhos do Mundo* (2017), tanto relativamente ao facto de ser um filme reconhecido pelo seu sucesso comercial no cinema nacional.

Relativamente ao cinema francês, os participantes do grupo 1 demonstraram pouco conhecimento e relação com ele, não fazendo parte do seu consumo habitual de cinema com exceção de Matilde, a participante com um passado de migração para França. No 2º grupo, alguns participantes mostraram maior conexão com o cinema francês por via da vontade de se distanciarem do cinema norte-americano, como já mencionado. Em ambos os casos o filme *Intocáveis* (2011) é mencionado como marco reconhecido e discutem-se as comédias francesas, o género de que demonstraram, na totalidade, ter mais conhecimento e mais facilmente associarem a uma ideia de cinema francês. Esta associação não é necessariamente positiva, reconhecendo que esta é uma ideia reduzida do cinema francês, mas que é o género mais exportado pelo país e que mais chega e penetra o espaço dos cinemas em Portugal.

Maria – Ui, uh... o cinema português é mau, [risos baixos] mas tenta fazer coisas inovadoras e poéticas... o cinema francês é basicamente a fundação, já tínhamos falado disto também, é... financiado pelo CNC⁵, não sei como é que se diz...

Moderador – Sim...

Maria - ...o centro de imagem francês, então basicamente eles neste momento estão a financiar sempre o mesmo, a mesma fórmula da comédia, daqueles filmes tipo... tá me a faltar o... o velhito, magrito, de nariz muito empinado... aparece um filme por ano dele, no cinema aqui... bom, aquelas comédias muito básicas, meio racistas...

Moderador – Eu acho que sei quem...

Maria – Eu depois posso procurar o nome se quiseres. Ou seja, basicamente é sempre a mesma fórmula, meio racista, meio nacionalista, comédia básica, barata, fácil e é o que aparece cá nos cinemas, então acho que o cinema francês está mal representado. Acho que a última boa representação que chegou a Portugal foi justamente o que o Bruno disse e esse filme já foi há mais de dez anos...⁶ (*Grupo 2*)

Sobre autorrepresentação no cinema português, Madalena (G1) coloca a possibilidade de os filmes estrangeiros fazerem melhores representações dos portugueses do que a produção nacional (como *Pobres Criaturas*, 2023), enquanto Maria e Samanta (G2) colocam que os filmes mais vistos em Portugal, particularmente as comédias, não são representações onde se reveem.

⁵ CNC - French National Centre of Cinema

⁶ *Intocáveis* (2011)

Quando questionados sobre o impacto da arte cinematográfica na vida dos espetadores e sobre o potencial de mudança de conduta os grupos discutiram o assunto dando exemplos como a religião, “mentalidade portuguesa”, feminismo e representatividade cultural.

Samanta – Eu, a mim pessoalmente, há filmes que a mim marcaram para a vida toda tipo, acho que se chama *Rosa do Deserto* (2009) e é sobre uma rapariga que passou por mutilação genital feminina...

Sofia – [baixo] Sim, sim.

Samanta – E eu vi aquilo quando era tipo criança e nem devia ter visto aquilo, se calhar, mas ficou comigo para a vida toda e abriu-me as portas para outras questões de feminismo. Que são questão de feminismo que nem são próximas a mim, tipo de outras culturas, outras pessoas...

Moderador – Então se calhar não é tanto sobre mudar a conduta, mas abrir horizontes?

Samanta – Sim, e mudar a conduta um bocadinho porque depois eu sabia sobre aquele tema e sabia falar abertamente, e muita gente ou desconhecia ou achava que era mentira, por isso também condiciona um bocado.

Moderador – Okay. Querem acrescentar?

Maria – Eu acho que também pode ajudar a representatividade. Imagina, estes temas em especial do cinema acaba por abrir para uma franja de pessoas, neste caso emigração e isso tudo, uma sensação de representatividade que é muito rara. Por serem justamente um cruzamento entre duas culturas é raro encontrarem uma representação e sentir que existem mais pessoas como tu, que passam pelos mesmos questionamentos e as mesmas... dúvidas que tu, acaba por sentir bem. Hoje em dia no cinema fala-se, por exemplo, da representatividade racial, ou de várias orientações sexuais, mas a representação cultural também é muito importante e há culturas que não são representadas no cinema [...]. (*Grupo 2*)

Deixaram clara a possibilidade de expansão de horizontes, mas também referem que as reflexões proporcionadas, na maioria dos casos não se perpetuam a longo prazo, salvo as exceções exemplificadas acima transcritas. O grupo 1 destaca o documentário e os filmes de animação como motivadores principais destas alterações de perceção do mundo, valorizando o poder das mensagens do conteúdo geralmente dirigido a crianças, enquanto o grupo 2 dirige a discussão para o cinema (e séries) de mercados que não o norte-americano e o poder transformador da arte:

Renato – Eu acho que há muitos filmes que, realmente, depois de ver fica-se umas duas semanas de introspectiva [risos baixos] e de mudanças completas de, de pensamento e assim, mas, não sei, eu acho que, eu pessoalmente, eu acho que não acaba por ter uma influência completa. Acho que é mais aquele impacto inicial e comesas a ver as coisas da maneira que tás a ver no filme, ou como a personagem vê, e depois passa porque tu és tu..., mas acho que é mais isso...

Manuel – Eu ia dizer que tudo o que é arte acaba por influenciar, tipo um bocado a maneira de veres as coisas. Não necessariamente tens de concordar com o ponto de vista, como ele estava a dizer do personagem ou como o filme é feito, mas acaba por sempre mostrar uma certa visão das cenas, acho eu. *(Grupo 2)*

O grupo 1 reconhece o poder dos filmes na criação e/ou perpetuação de estereótipos, mencionado representações estereotipadas que consideram ser perpetuadas por conteúdos cinematográficos e de videojogos.

Marco – Acho que facilmente também criam estereótipos.

[vários participantes acenam em concordância]

Marco – Por exemplo, os americanos fazem sempre uma estereotipação de uma pessoa espanhola que é barulhenta e isso tudo e se calhar eles vão mesmo a Espanha e assumem logo que vão ser assim e se calhar podem nem ser... ou o português que a mulher é submissa como tava no filme, esse tipo de cenas, ou que somos barulhentos, dizemos palavões... *(Grupo 1)*

7.2 O filme: relações entre os personagens e com a terra

Quando questionados sobre a opinião sobre o filme, os participantes de ambos os grupos discordaram entre si. As opiniões variam de um “péssimo”, a “decente” até ao “achei bom”. Outras expressões utilizadas colocam-no como não memorável, “monótono”, “mais do mesmo”, mas também “bem feito”.

Como críticas consensuais podemos destacar o amadorismo dos atores (para alguns, do filme em si), uma principal falha apontada como algo a melhorar, assim como a artificialidade na troca entre as línguas faladas pelos personagens (francês e português). Consideram que é irreal (tanto os participantes falantes de francês como os que não falam a língua pelo contacto com a família migrante), que os personagens falem francês entre si quando estão apenas com o núcleo familiar sendo que Raquel e Pamela falam português noutros momentos do filme, e não reconhecem essa dinâmica. Apontam, também, incómodo pelos sotaques dos personagens tanto em francês quanto em português.

O grupo 1 viu o filme de uma lente mais focada nos processos migratórios dos personagens, criticando o uso desse tema seguindo a linha de pensamento que desenvolveram sobre o cinema português. Os participantes do grupo 2 parecem ter uma abordagem mais abrangente na discussão diretamente sobre o filme, no tema da emancipação de uma jovem, a par da migração. Ainda assim, ambos mencionaram de forma relevante o tema da pressão dos pais em desejarem um futuro melhor

para Pamela e o elevado grau de expectativas colocadas nela, algo com o qual se relacionaram como veremos mais à frente.

Alguns participantes na atividade consideraram que a obra falhou em atingir uma finalidade, argumentando que no ponto de início e de final as personagens permaneciam no mesmo sítio. Os participantes do grupo 1 são mais afincados na opinião de que há um problema com a direção e a falta de desenvolvimento, apontando momentos do filme em que esperariam que algum progresso acontecesse, desapontados com a cena final.

Madalena – Ya eu acho que enrolou e quando tipo chegou ao fim não chegou... com aquilo que devia ter, na minha perspetiva, ter chegado e... lá está eu acho que apareceu demasiada coisa, enrolou demasiada coisa pra no fim nem... nem ter.... ido ao que devia ter ido.

Jorge – Não construíram bem a personagem.

Madalena – Exato, estamos ali e de certa... chega ali uma altura em que ela muda sem haver ali uma...

João – Uma ponte.

Jacinta – Sim! Parecia que não tinha princípio, meio e fim, o filme.

Moderador – Okay.

Madalena – Exato, aquilo mais parecia a novela da TVI. [risos] De certa forma.

Jorge – Eu tenho a mesma ideia de que este é um filme, mais uma vez, mais do mesmo, a mesma coisa sobre a emigração. Só fiquei mais contente quando vi ali a minha aldeia no filme [risos]. Não sabia que tinha lá havido gravações para um filme, por acaso. (*Grupo 1*)

Os participantes do grupo 2 apresentaram mais argumentos opostos, considerando que o filme é um bom exemplo de “pedaço de vida” e que o momento final, no aeroporto, demonstra um passo na direção de um melhor e mais emancipado futuro para Pamela.

Renato – Eu também achei em termos de tipo dos atores e assim nota-se que era bastante amador, pelo menos parecia. Em termos da história, sei lá, também me pareceu que não tinha assim muito uma história, era mais, parecia que estava só a seguir o dia a dia das pessoas porque acabou não foi bem numa finalidade, diria eu. É tipo, sei lá, acho que estava só a seguir e a mostrar o que é que era... mas eu acho que não tinha uma... não estou a dizer pelo mau sentido que não tinha uma história coerente, mas era, não sei, parecia que era só... não sei explicar bem, mas ia mostrando o que é que se ia passando e acho que não é um filme que tinha um objetivo, como costumam ter, que tem uma finalidade a que o filme tenta chegar e era só a mostrar a vida das pessoas e mais ou menos isso.

Samanta – Eu vou ter de discordar aqui, não acho que não é “não ter um plot”, mas acho que é um filme que é do estilo “trecho de vida” que te mostra um pedaço da vida da personagem, não é suposto ela chegar

a lado nenhum, acho que é só suposto mostrar uma certa realidade, acho que era essa a finalidade do filme.

(Maria acena em concordância) (*Grupo 2*)

Se nos voltarmos para os personagens, as opiniões não são necessariamente as mais favoráveis. De forma geral todos os participantes mostraram desagrado pelo personagem da avó de Pamela, tanto pela qualidade da interpretação como pela pouca relevância que consideraram que ela tinha no esquema total do filme.

Igualmente mostram revolta direcionada ao personagem de Jérémie, de forma mais profunda e mais extensiva do que qualquer outro personagem. Expressões utilizadas passam pelo “enervou-me”, “senti-me agredida” e a conclusão de que o desdém que o personagem demonstra pela cultura portuguesa acaba por ser tornar uma forma de a exaltar, tal o nível de aversão e antipatia pelo jovem. Mais do que pela mensagem passada, mesmo que não concordassem com ela, os participantes destacam-no pela negativa pela forma como se apresenta e como parece querer impor as suas ideias e crenças a Pamela e influenciado Cláudia, com quem se relaciona. Mesmo que considerado detestável, Maria e o 2º grupo pareceram considerar relevante a sua intervenção sobre a cultura portuguesa, trazendo para a discussão pontos importantes sobre o valor do folclore, a proximidade que ele proporciona para as comunidades portuguesas migradas por todo o mundo e que motivos terão tornado Jérémie a personagem que vemos.

Coincidentemente, quando Cláudia é mencionada, ainda que destacadas algumas ações que possam ser consideradas menos positivas, como tentar aproveitar-se de Pamela para chegar à estação de autocarros, a personagem é considerada uma vítima e, principalmente o 2º grupo, achou fácil simpatizar como uma adolescente que, mesmo com más influências, consegue conquistar o espetador. Reflete-se sobre o seu papel na emancipação de Pamela e teoriza-se sobre a possibilidade de Pamela e Cláudia serem personagens que, partindo de lugares semelhantes, tanto poderiam ser “o mesmo personagem”, quanto, como viram, são levadas por caminhos diferentes por efeitos externos e uma certa maior ação de Cláudia e maior introspeção de Pamela.

As maiores discussões prendem-se sobre o núcleo familiar principal do filme: Pamela, a sua mãe, o seu pai e, em menor medida, a sua irmã.

Sobre o pai, colocam-no numa posição de “pai tradicional português”, que recebeu uma educação rígida e antiquada e que tenta forçar nas filhas que fazem parte de uma outra geração e vivem numa outra sociedade. Referem a exagerada proteção de Pamela relativamente a Kevin, assim como a maior dificuldade de o agradar, comparativamente ao resto da família. Adjetivos como conservador, rígido e arcaico são mencionados quando se fala do personagem.

Os participantes do grupo 2 consideram a irmã de Pamela uma oportunidade perdida, no sentido em que a sua situação não convencional, distante da rígida mentalidade que os pais perpetuam durante o filme, de regressar a casa dos pais, de ter um bebé aparentemente fora do casamento e criá-lo separada do pai da criança seria um tema interessante a explorar e que ficou por fazer. Em ambos os grupos a comparam a Pamela, considerando que a diferença entre as expectativas colocadas na irmã mais velha são bastante reduzidas comparado ao que assistiram acontecer com ela no decorrer do filme. Teorizam que isso pode ter a ver com os pais pensarem que “já tem a vida dela perdida” (grupo 2) e já desistiram, ou considerarem que a Pamela sempre terá sido mais inteligente que ela e tinha, à partida, um futuro bem mais brilhante. Julgam a relação das irmãs um tanto distante, atribuindo ao facto de elas serem bastante diferentes, assim como ao facto de uma ser mais velha e ter um filho e a outra estar ainda numa fase de crescimento e amadurecimento.

Sobre Linda, a opinião geral é que ela é mais liberal e mais próxima da filha em comparação ao pai. Momentos de maior empatia e conversas mais emotivas entre mãe e filha foram essenciais para que se chegasse a esta conclusão. No entanto, referem que existe uma clara distância entre quem a Pamela procura ser (ou encontrar em si própria) e o que ela espera dela. Momentos de altruísmo e sacrifício por parte da mãe ainda são em função de um terminar do ensino e de um caminho que Pamela não parece conseguir concretizar nem tem o apoio no tomar de um novo rumo. Maria (G2) considera que a mãe representa uma transição entre um lado mais conservador e tradicional do pai e o seu amor por Pamela que a faz mudar. Esta acaba por ser uma opinião que retrata bem o que os participantes de ambos os grupos foram mencionando.

Quando instigados a traçar uma comparação entre Pamela e a sua mãe, as opiniões divergiram, ainda que na maioria, em ambos os grupos, tenham sido colocadas como parecidas. No grupo 1, na generalidade, acreditam que as personagens são parecidas, distanciando-as em relação ao pai, mas não entre si. No grupo 2 a discussão toma outras proporções com participantes a considerarem que Pamela e a mãe são diferentes, associando a mãe e o pai como uma força conservadora e opondo Pamela na sua vontade de emancipar e ser alguém que os horizontes dos pais não conseguem conceber. Outros participantes acham que Pamela e a mãe partem de um ponto muito semelhante, uma proximidade e resignação à norma criada pela mentalidade da sua família, personificada na sua mãe tradicional, mas no decorrer do filme a emancipação de Pamela vai levando a que se crie um maior abismo entre as duas:

Sofia – Eu acho que a mãe e a Pamela, não é? São totalmente diferentes. Acho que a mãe, o contexto, a cena dela era pronto, ter ali a família emigrada e a filha ter algum futuro na vida e ficar ali... pronto, mais do mesmo,

fazer a vida mais do mesmo. Enquanto a filha queria crescer, queria ser alguém, não ter aquela pressão toda dos pais que ela sentia e acabava por acontecer, ela queria ter outros horizontes e mãe, os pais em si, a família, por não deixar que isso acontecesse.

Manuel – Eu acho que a mãe é suposto demonstrar um bocado aquela mentalidade portuguesa mais conservadora, até mesmo como o filme estava a retratar um bocado a mentalidade dos portugueses como o Jérémie disse, acho que a mãe acaba por ser um bocado a personificação daquilo que ele disse. Enquanto que a Pamela é alguém que, lá está, como estavas a dizer, não vou ser redundante, quer ser diferente dos país e desta cultura portuguesa mais conservadora.

Maria – Eu discordo, acho que justamente esse lado conservador e tradicional é representado pelo pai e a mãe já representa uma espécie de transição entre a mentalidade portuguesa de uma geração que sacrificou muito pelos filhos e uma mentalidade já um bocadinho mais aberta, forçada pelo amor que tem pela filha, a tentar compreender a filha e a evoluir com ela. Justamente é uma transição entre o antigo e o futuro, digamos. Não sei explicar muito bem, mas discordo. E ao contrário também do que disseste (aponta para Sofia), também discordo. Acho que ela é muito parecida com a mãe, especialmente no início do filme, ao longo do filme vai-se emancipando dos pais e justamente vai adquirindo outra mentalidade, mas no início acho que ela representa um bocadinho a cópia porque é a mentalidade que lhe foi inculcada. Da mesma forma que lhe é inculcada uma saudade do país que ela nunca conheceu a não ser no contexto do férias, que é exatamente o que o Jérémie fala e ela vai evoluindo nessa, nessa forma de lidar com o país e com a mentalidade, da mesma forma que vai evoluindo com os pais, emancipando-se, mas ao mesmo tempo guardando uma ligação. *(Grupo*

2)

Sobre a personagem principal, algumas das opiniões são contraditórias. Reconhecem que se encontra numa jornada, parte do crescimento, com o objetivo de se encontrar, de perceber o que quer fazer com o futuro e que o filme caminha no sentido de percebermos o percurso da sua emancipação, discordando apenas se essa emancipação efetivamente ocorre ou não. No grupo 2 este debate afinca-se mais, principalmente quando se fala na situação da separação de Pamela do que é a mentalidade da sua família, com que consideram não ter muita ligação. Percebemos uma menor empatia pela personagem no grupo 1, que destaca uma falta de proatividade. No segundo grupo compreendemos uma maior identificação dos participantes com a jornada de Pamela e empatia pelas situações que enfrenta.

Os grupos valorizam a ligação de Pamela com a arte, abrindo a discussão para a desvalorização artística em Portugal, particularmente no interior do país, assim como a menor aceitação de carreiras artísticas como um futuro estável e desejável para um filho.

Vasco – Nesse ponto acho que... notei mais na parte também da... por exemplo nós vimos a Pamela na França a fazer as atividades todas mais artísticas, o piano, a patinagem, por aí adiante, enquanto ela... traz

esse tema em conversa com o primo naquele jantar e o primo automaticamente descarta como “eu não vou ver essa... essa tolice”. Enquanto em Portugal se calhar essa parte mais artística, mais humanística, é logo...

Madalena – Mas eu acho que é nessas zonas...

João – Sim.

Madalena – Onde há falta da informação.

Vasco – Eu achei que o filme também era um bocado mais antigo como...

João – Sim. É mais fácil tipo dizeres numa zona urbana que vais fazer um ringue de patinagem, do que dizer ao meu avô “olha ‘vô vou fazer um ringue de patinagem’ e levo logo um calduço. (*Grupo 1*)

No grupo 2 algumas críticas são tecidas a Pamela relativamente à forma como se veste entrar no campo da caricatura e por não parecer tocada pela cultura francesa que, considerando que vive lá, devia ter permeado mais da sua personalidade (Maria).

Quando falamos da representação de Portugal no filme, participantes não mostraram agrado nem concordância com o país que viram no ecrã, imediatamente considerando que é de uma ruralidade que não necessariamente reconhecem e que pensam perpetuar ideias prejudiciais sobre Portugal, no caso de alguém estrangeiro se cruzar com o filme. No 1º grupo a discussão é mais literal no seu descontentamento com a representação rural, considerando que o filme devia ter representado a parte citadina do país, particularmente a visita de Pamela a Lisboa. Usam diversas vezes o conceito “estereótipo” para se referirem a uma representação que consideram ser várias vezes repetida. Mencionam uma falta de modernização e o despovoamento nas aldeias, o que pode ser um motivo impulsionador da migração, e que o filme representa estes lugares onde acham que a informação não chega e estão distantes da realidade do litoral português. Ficam descontentes com a mensagem de que “em Portugal não há hipótese”.

No 2º grupo a discussão inclui esta ideia de que a representação do país é “mais do mesmo”, mas consideram que a aldeia está “em condições”, ainda que talvez um tanto parado no tempo pelas técnicas de agricultura mostradas no filme. Concluem que o objetivo do filme seria representar uma aldeia impactada pela migração e vista pelos olhos de uma família, entre muitas, que regressa, e não faria sentido um cruzamento com outras zonas mais urbanas do país.

Durante o debate é possível compreender que os participantes não se identificam com a ideia de “ser português” presente no filme. Distanciam-se do que consideram ser uma “mentalidade que evolui muito devagar”, um “país de terceiro mundo”, um povo que não expande horizontes e se foca excessivamente na sua cultura e religião.

Maria – [...] Para quem não é português ou de cultura portuguesa acho que vai continuar a ter uma imagem do filme de somos um “paísinho” de terceiro mundo, que não vai evoluir, que somos muito fechados na religião e na cultura portuguesa. Ou seja... continua a ser uma representação que eu não gostava que estivesse na internet. (Bruno e Manuel acenaram em concordância) *(Grupo 2)*

Quando colocados os dois países presentes no filme em comparação, destacam, no grupo 2, a grande diferença entre uma França multicultural e uma aldeia portuguesa sem diversidade. Em acordo, os grupos mencionam o contraste entre uma França triste, “arrogante”, fria e associada exclusivamente ao trabalho, enquanto Portugal se coloca num solarengo convívio, uma felicidade mesmo durante o trabalho e um alívio da rotina do país de acolhimento.

Diogo – Sim. Então, basicamente, Portugal é muito mais tranquilo, mais de convívio, mais de... social. Enquanto que a França é mais... mostra mais arrogância e muito focada em... pode-se... a França é muito profissional e... e Portugal é mais de querer estar com família e assim. *(Grupo 2)*

7.3 Mulheres, migrações e papéis de género

Ao longo de todo o debate foi-nos possível ir registando algumas opiniões relativamente à representação das mulheres e, em ainda maior número, sobre as pessoas migrantes, mesmo antes de serem colocadas perguntas especialmente dirigidas ao assunto.

Sobre a forma como as personagens femininas são representadas são imediatamente destacados os mesmos dois exemplos em ambos os grupos, que consideram ser uma resposta clara de uma mentalidade sexista dentro da própria dinâmica familiar, assim como nos procedimentos sociais na aldeia. Referem-se à cena em que o marido pede a Linda que lhe vá buscar um café enquanto continua sentado na ponta da mesa, independentemente de esta estar claramente já ocupada a arrumar a mesa de jantar e à cena em que os trabalhadores na aldeia se reúnem numa refeição exterior comunitária, com destaque da protagonista servir o vinho a todos os presentes e Raquel e uma figurante que organizam a “mesa”.

No grupo 1 as conclusões referem uma posição da mulher de “ser vista e não ouvida” já que consideram que o pai era quem tomava as decisões na família. Reconhecem um papel da mulher como servente à família também porque acreditam que a mãe de Pamela estava sempre em casa, a irmã era quem cuidava do filho e o seu pai estava fora da imagem na maioria do tempo. Acham ainda que se

mostra uma França mais liberal para as mulheres, em detrimento de uma aldeia conservadora, representado pela vontade de Cláudia voltar a França para o aborto (Vasco).

No grupo 2, a par desta ideia do paradigma da família conservadora, está bastante presente a ideia de uma representação da mulher portuguesa como um ser mais emocional, tanto em relação ao pai e à forma de educar as filhas, como já mencionado, mas também traçando uma comparação com as mulheres francesas mostradas pelo filme. A ligação feita por Maria, mas com que os outros participantes pareceram concordar, é que quando uma mulher francesa é representada ela tem uma ligação direta com uma carreira, mostrada a ser profissional (médica, professora, diretora). Contrariamente, consideram que as mulheres portuguesas não são colocadas em profissões com carreiras desenvolvidas, não as acompanhamos no seu local de trabalho e, mais importante, quando estas trabalham é em detrimento do amor à família mais do que pelo gosto da profissão e do desenvolvimento profissional e pessoal. Conclui, então, que esta forma de representar a mulher portuguesa como um ser totalmente dedicado à família é um reitar de estereótipos que associam as mulheres a lugares tradicionais de género, à emotividade, e não as vêem como agentes da sua vida.

Maria – [...] Todas as mulheres que não são de cultura portuguesa que... que são vistas no filme que é basicamente a médica, ginecologista, não sei exatamente qual era a profissão dela, a especialista, por exemplo, na escola e isso tudo são sempre mulheres com cargos profissionais relativamente importantes, mulheres com estudos relativamente emancipadas e são mostradas pela profissão delas e não pelo lado mais materno ou amical ou esse tipo de coisas. Enquanto que as mulheres portuguesas que são vistas, são sempre representadas não pelo lado profissional, mas pelo lado emocional, familiar, esse tipo de coisas. Todas elas têm uma ligação de sangue, família com a Pamela, ou uma ligação amical... são representadas como seres emocionais. Até a avó da Cláudia é um ser emocional, é um ser que está lá e as únicas falas que tem são sobre a sobre as saudades dela de França e como o marido a obrigou a sair de França e nem queria. (*Grupo 2*)

Quanto à representação da migração, as opiniões variam essencialmente entre os participantes com passado migratório e aqueles que sempre viveram no seu país natal e, mesmo aí, não encontramos um consenso. Uma parte, essencialmente no 1º grupo, considera que o filme não representa de forma adequada as pessoas migrantes, colocando-as em categorias redutoras que não necessariamente refletem a realidade – estereótipos de “padeiro”, “trolha”, etc. (João). A palavra cliché foi recorrentemente usada e a expressão “e se calhar até é propaganda para os portugueses não emigrarem” (Ezequiel) é essencialmente um resumo dessa opinião.

Por outro lado, um número grande de participantes considerou o filme uma boa representação da migração portuguesa. Os participantes que não migraram, reconheceram as dinâmicas de familiares próximos e conseguiram revê-los na família de *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) e a aldeia que no verão os vê regressar. Sentem-se parte de um agosto que também os afeta tal o impacto do regresso de tios e primos migrados, e reconhecem-nos nos convívios, nos encontros, nos churrascos e na “overdose de cultura portuguesa” que o filme lhes apresentou.

Samanta – [ri] Desculpa. Eu acho que toda aquela mudança de ambiente quando chega a família emigrada eu identifiquei-me nisso. Porque realmente nota-se, eu também noto na minha rua, a minha rua fica cheia de carros estrangeiros no mês de agosto e setembro então identifiquei-me assim nessa mudança. (participantes acenam em concordância) (*Grupo 2*)

Quanto aos três participantes que têm um passado de migração para países francófonos, todos se identificaram com a representação no ecrã. Matilde e Diogo (G1) reconhecem um carácter cliché, mas não lhe negam realidade e proximidade com as próprias vidas. Identificam-se com Pamela e o sentimento de nunca pertencer, nem em França onde sentem saudades de Portugal, nem em Portugal que pode dar a impressão de ser pequeno demais. Recordaram através do filme a “realidade alternativa” onde não pertencem a lado nenhum e a ideia de recomeçar a vida, mesmo que essa não seja a parte da migração retratada no filme. As saudades da avó de Cláudia que regressou a Portugal e está envolta numa solidão de um regresso forçado pelo marido, também eles as reconhecem, mencionadas por Matilde particularmente.

Moderador – Diogo, Matilde...

Diogo – Uh, eu posso comentar... pronto, é como já tinha dito, que o filme era decente uh... há aquelas cenas que podiam ter sido não gravadas... uh, mas quanto à história em si, o filme, pronto, falando de mim, que já emigrei e tudo... uh... mostra bem o que é viver sendo emigrante, os pais terem emigrado e ‘tar tipo fora do país, mostra bem...

Diogo - ... Como é que é a vida fora, que, pronto, os pais basicamente matam-se a trabalhar, que, pra ganhar dinheiro prós filhos e... e ya é basicamente os pais forçam-te mais ou menos a queres que tu...

João – Tenhas sucesso.

Moderador – Matilde queres comentar?

Matilde – Sim eu também acho que passa bem a imagem disso.... E mesmo o facto de ela querer voltar pra Portugal é sempre o que acontece quando há emigrantes na França. Normalmente os filhos sempre querem voltar pra Portugal... sim [ri]. Porque têm aquela imagem, porque tem basicamente a família toda lá e etc. e

têm a imagem de que ali é a felicidade e na França tu só és pressionado, pressionado pra, pra teres o futuro, um futuro decente que aqui não consegues.

[silêncio]

Moderador – Podes só explicar mais a ideia de Portugal como a felicidade?

Matilde – Porque há alguém que diz no filme que... não, foi o contrário, mas não interessa. Há alguém que diz no filme que se sente sozinha uh onde estava...

Moderador – A avó da Cláudia.

Matilde – Foi isso! A avó da Cláudia diz que se sente sozinha e isso acontece muito quando tu vais emigrar porque tu sentes, no caso, no meu, eu estar lá não me sentia uh... como eles, nem como os franceses e também quando voltei, não me senti uh portuguesa. Entendes? Então de certa forma há sempre aquele sentimento de solidão e que ninguém te entende...

Madalena – Eu acho que isso é porque tu acabas por não ter um sítio onde parece que tu pertences... *(Grupo 1)*

Maria (G2) desenvolve extensivamente o assunto. Identifica grande parte da sua vida num resumo de cerca de 1h40min, apontando também o sentimento de felicidade ao retornar a Portugal nas férias, a romantização do país (mencionada por Vasco (G1), igualmente), mas a realização de muitos adolescentes e jovens de segunda e terceira geração, no momento de entender que todos os verões da sua vida a visita a Portugal os impede, talvez, de conhecer o resto do mundo. Quanto à cena da despedida, um marco essencial de muitas famílias no final do verão, tece elogios, assim como outros participantes a identificam de forma positiva, estando do lado daqueles que ficam e não dos que partem.

Maria – Uh... acho que globalmente consegui-me identificar muito no filme, porque é um filme que retrata uma realidade com a qual eu vivi, muito parecida. Acho que a representação da emigração está relativamente muito bem feita, a mentalidade é essa, a sensação de quem a vive é mais ou menos essa... *(Grupo 2)*

De igual relevância indaga sobre o filme demonstrar um Portugal que não pode ser acedido pelos portugueses que habitam nele durante todo o ano, mas sim um país que é visto por quem apenas o visita e recorda:

Maria – Eu... queria só, se puder comentar o que a Sofia, certo? [Sofia: Sim, sim] que eu não concordo. É que não é o Portugal, Portugal de quem vive cá. É o Portugal de quem emigra e para esse lado eu acho que está extremamente bem representado. A mentalidade, a vida triste que tu dizes que no fundo não é mais do que a realidade porque é realmente muito real nesta questão e até a própria receção das pessoas tudo isto é muito mostrado, não dos olhos, representado de uma pessoa que viveu em Portugal, mas de quem vem. Eu achei o filme, nisso, extramente realista. *(Grupo 2)*

Relativamente à comparação do filme com outros produtos de média, os participantes mencionaram *A Gaiola Dourada* (2013), afirmando que a representação de *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) é mais realista, ainda que menos apelativa e, portanto, menos provável de rever; *Listen* (2020), um filme que consideram ter uma história muito triste e mais distante da realidade e *Festa é Festa* (2021), que faz um melhor trabalho quando se trata de um dos grandes problemas de *Todos os Sonhos do Mundo* (2017), o sotaque e as trocas entre português e francês.

Quando falamos de identificação, a resposta mais comum recai nos encontros de verão de família e no regresso sazonal dos migrantes. Relativamente à identificação de personagens femininas do filme na vida dos participantes, referem em grande parte uma identificação de Linda às próprias mães ou tias (que migraram ou não). Esta associação normalmente é feita por motivos como a jornada doméstica feita pela matriarca da família, uma preocupação com o que os outros pensam da família, um querer impingir as suas ideias aos filhos e uma preocupação e dedicação exageradas aos filhos.

Moderador – Vês muitas semelhanças entre a mãe da Pamela e a tua tia...

Vasco – Sim é quase uma cópia muito realista até. Mas também não é aquilo que eu considero também... ah um bocado mau dizer, mas tipo um bom exemplo. (*Grupo 1*)

A identificação com Pamela é também referida, principalmente relativa à pressão que ela sente dos pais, como já mencionado, o ter uma força para lutar contra aquilo que os outros querem para si, ter de lutar contra essa imposição e o seu sentimento de estar perdida e precisar de se encontrar.

7.4 Principais temas

Identificamos cinco principais temas, comuns aos dois grupos focais, condutores de toda a discussão.

Desvalorização do cinema português – um afastamento claro relativamente à produção cinematográfica nacional, em detrimento de outros mercados importados. O perpetuar de uma ideia de que as produções portuguesas são de valor inferior, incapazes de produzir obras com a dimensão e qualidade de outros países, assim como uma uniformização redutora dos géneros produzidos.

Representações estereotipadas dos portugueses e Portugal – não identificação com as imagens dos portugueses e do país perpetuadas pelo filme, pelo representar de um meio menor e partes da cultura nacional mais tradicionais.

Desvalorização das artes – foco na percepção de que o setor das artes é desvalorizado no país e não é visto como uma possibilidade de carreira. Acontece na forma dos talentos artísticos de Pamela que não são fomentados.

Dificuldades das dinâmicas familiares – ressaltar das pressões colocadas pela família nos jovens, novamente na forma da relação e conflito entre Linda e Pamela, assim como o reconhecer do sacrifício e altruísmo da família na procura de que os filhos atinjam estes objetivos.

Papéis de género tradicionais e conservadores – referências à forma como Linda e António, assim como outros personagens, refletem os papéis de género atribuídos tradicionalmente na sociedade.

7.5 Considerações

Percebemos que os hábitos cinematográficos dos participantes, na sua maioria, os coloca numa posição de estranheza perante o cinema português menos comercial, assim como o cinema francês na sua quase totalidade (com exceção das eventuais comédias). Considerando que *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) é um filme europeu, realizado por uma francesa lusodescendente, o ponto de partida para que pudessem avaliar o filme com alguma bagagem interna de apoio não era tão sólido no Grupo 1 (que demonstrou menor conhecimento sobre o cinema nacional e francês), quanto nos pareceu no grupo 2:

Maria – [...] Globalmente achei que parecia um filme português pela forma como estavas a explicar (aponta para Samanta) de trecho de vida, muitas imagens umas a frente das outras, parecia um filme estilo português, mas parecia um filme desenhado por franceses porque a forma como retratavam as coisas, a própria decoração da casa, tinha ali meia dúzia de elementos portugueses, mas era demasiado pouco e demasiado... liso, perfeito, para parecer um filme português representando a realidade portuguesa. Parecia uma caricatura, não no sentido de uma caricatura exagerada, mas uma caricatura demasiado lisa e perfeita do que deveria ser uma casa portuguesa após quarenta anos em França. (*Grupo 2*)

Algumas informações foram perdidas e reproduzidas com erros, o que pode indicar alguma falta de atenção e desinteresse, tanto pelo filme, quanto pelo perfil e gostos pessoais divergentes dos participantes. Foi-nos possível também compreender o efeito do filme na audiência e desenvolver um debate à sua volta que enriquece esta investigação. Foi de extrema importância compreender que os participantes não se revêm na representação feita de Portugal e dos portugueses. O facto de não se identificarem não necessariamente significa que não lhe vejam aspetos da realidade, mas sim que não é a sua realidade. A amostra dos grupos, constituída por jovens, afasta-se da mentalidade que

consideram perpetuada pelo filme e mostram um certo desagrado quanto a ela. Podemos atribuir este resultado ao facto de todos os participantes constituírem uma amostra de estudantes no Ensino Superior, numa instituição localizada numa das maiores cidades do país. Realizar a mesma atividade em outros contextos teria um provável impacto nos resultados.

Compreendemos que na opinião dos participantes o filme perpetua uma imagem da mulher redutora e que encaixa numa mentalidade conservadora da mulher servente e submissa, da mulher voltada inteiramente para a família. Consideram Linda como maior exemplo deste facto. No entanto, pensam que algumas representações como a de Cláudia e de Raquel vão contra este paradigma, mencionando a IVG e a situação de mãe solteira. Delimitam a diferença entre as gerações no que diz respeito à representação da mulher, percebendo as personagens mais jovens de uma maneira mais liberal e as mais velhas como mais conservadoras.

O principal ponto positivo do filme, consideram os membros dos grupos, particularmente aqueles com passado migratório, é então a representação da migração. Ainda que a palavra cliché tenha sido recorrentemente usada, assim como a expressão “mais do mesmo”, no final esses mesmos participantes reconheciam-se, de alguma forma, nas dinâmicas do regresso. Quanto aos momentos em França, a maior identificação, como seria de esperar, é feita por Matilde, Maria e Diogo. O contributo destes três participantes pode ter influenciado o debate em ambos os grupos. Podemos supor que talvez os *feedbacks* fossem menos favoráveis se estes três elementos não iniciassem respostas positivas, mas compreendemos que os seus pontos de vista foram importantes na criação de um debate mais complexo e diverso.

Em suma, o filme não foi do agrado da maioria dos participantes, pelo mais variado número de motivos, mas foi reconhecido o seu valor na representação do tema da migração. Os membros dos grupos focais reiteram a importância de contar histórias que representem os portugueses, migrantes ou não, mesmo que o tenham feito em forma de crítica. Fica assente a importância de criação de narrativas cinematográficas que avancem neste caminho

Considerações Finais

Na procura da resposta à pergunta de investigação, o percurso focou-se no explorar de um filme de ficção, uma dinâmica de grupos focais e, brevemente, pelo documentário, um género que coloca na frente o real, mais do que qualquer outro. Tratar *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) revelou algumas surpresas, que o conhecimento recolhido nos momentos de revisão de literatura nos permitiu explorar e melhor compreender.

O núcleo feminino do filme, separado pelas suas gerações e pelos percursos migratórios, revela uma certa harmonia quando pensamos na sua proximidade com mulheres que reconhecemos da vida real. Sabemos que Linda e a avó de Cláudia são representadas em papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres. Durante os grupos focais este foi um aspeto mencionado de forma clara. Linda não se afasta do papel de mãe, que afincadamente exerce principalmente com Pamela, a protagonista do filme, nem do papel de esposa e dona de casa, que vemos reproduzir nas tarefas que não partilha com o marido. Reitera as ideias listadas por Leandro (2002) quando desenvolve sobre as características associadas à mulher portuguesa pelo endogrupo dos países para onde se mudam: “trabalhadora, habilidosa, limpa, honesta, corajosa e dedicada” (p. 17).

Paralelamente, a avó de Cláudia vê o seu regresso condicionado pela vontade do seu marido, um presságio comum a milhares de mulheres cuja vontade de permanecer na França não é respeitada. É um percurso em que toda a independência de um emprego, de mobilidade entre a sociedade estabelecida e de diferentes níveis de urbanização fica para trás, no regresso a uma aldeia onde não cabem mais as realidades que viveram e agora são parte delas. Não negando que os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres estão presentes, também associadas ao seu percurso de migração, os resultados dos grupos focais também os comprovam como parte da realidade da amostragem. As conclusões do grupo confirmam, não só os estereótipos e traços de personalidade associados às mulheres como “maternal”, submissa, dependente, emocional como os destacados pelo estudo feito por Amâncio, *As Assimetrias nas Representações de Género* (1992), assim como no seu trabalho em parceria com Correia (2019) sobre a desigual distribuição das lides domésticas no seio familiar. Quando questionados se associam alguma das personagens a mulheres da própria vida e contextos, os participantes, na sua maioria, referem Linda como uma representação próxima das suas próprias mães, ou tias, com a particularidade de associarem a familiares que são também parte do percurso de migração para países francófonos.

O explorar de temas paralelos à migração, como emancipação e crescimento, gravidez e aborto na adolescência, dinâmicas de amizade, relações conturbadas, traz uma maior multiplicidade ao filme,

tornando-o uma obra cuja análise (e experiência) pode permitir uma identificação, em particular, com as personagens mais jovens, com idades próximas dos participantes nos grupos focais. Vemos então nas personagens mais novas, onde estes temas se desenvolvem, representações mais complexas e menos conservadoras. A identificação com as dificuldades de Pamela em emancipar-se, principalmente desenvolvendo as suas valências artísticas de forma profissional ou superando o peso das enormes expectativas dos pais, é referida positivamente no decorrer dos grupos focais.

Quando analisamos o modo como os personagens franceses e portugueses são construídos, percebemos que são atribuídos aos portugueses traços mais associados a alegria, ao convívio, em detrimento dos traços associados aos personagens franceses, representados como mais frios e distantes. Também na representação feminina vemos esse contraponto. As mulheres portuguesas são representadas como mais emocionais, compreensivas e altruístas em relação às mulheres francesas (com que não temos o maior contacto), assim como, em muito maior medida, os homens. O lado mais brando das personagens mais velhas e tradicionalmente representadas contrasta com uma brutalidade maior do homem, neste caso no papel de António e, até, Jérémie, de uma geração mais nova. Os contrastes tornam evidente que embora o foco do filme sejam as mulheres e as suas experiências, abordando de forma mais aprofundada e centrando a câmara nelas, de facto, os modos de representação das mulheres, com breves exceções, ainda as associam a papéis tradicionais de género, não sendo representadas, por exemplo, como profissionais com uma carreira.

A Casa que Eu Quero (2010) vem reiterar estas ideias relativamente às mulheres migrantes, particularmente nas entrevistadas mais velhas. Também nos oferece um comprovar interessante sobre as gerações mais novas, paralelas a Pamela, Cláudia e Raquel, que compreendendo Portugal como um lugar que as faz feliz, não o veem como o lugar onde pertencem. O país dos pais fica resignado às férias, tanto pelas vidas que vão construindo no país onde nasceram e cresceram, quanto pelo mesmo motivo a que muitas vezes as esposas dos primeiros movimentos de migração para França não concebiam regressar. Pamela diz que em Portugal nada muda e que essa estagnação não mais lhe é confortável. Regressar ao local de onde os pais tiveram vontade (ou necessidade) de sair, não é uma amostra dos percursos possíveis no restante do país, mas é uma amostra da vida que provavelmente levariam se se mudassem para ele.

As situações relatadas acima comprovam que a construção identitária resulta das instituições socializadoras (Sarup, 1996, p. 48) e reflete os códigos culturais e histórias partilhadas (Hall, 1989, p. 69) também nessas instituições e o contexto social que promover uma maior sensação de estabilidade

e ferramentas que organizem os significados produzidos (Breakwell, 2010, p. 6.3) é o que acaba por se tornar a parte mais formativa da identidade destes jovens.

Relativamente aos grupos focais, a maioria dos participantes não se identifica com a forma como “o ser português” está representado. Criticam essencialmente uma ideia de Portugal ser um país menor, de terceiro mundo, focado nas suas demonstrações culturais tradicionais. A ligação destas demonstrações à comunidade portuguesa em França representada no filme, assim como nas imagens não comentadas do documentário, ressalta este agarrar a tradições para que se sintam mais próximos do país de origem. De acordo com os estudantes, as percepções trocadas durante o filme pelos personagens ressaltam algumas ideias redutoras sobre os portugueses e Portugal, mas também ressaltam características como a beleza do país e a amabilidade das gentes, um perdurar das ideias perpetuadas pelo lusotropicalismo na sociedade portuguesa (Cabecinhas, 2023, p. 776), como já mencionado neste trabalho, que coloca o português como tolerante e agradável

Quando voltamos a discussão para o assunto da migração, os participantes parecem demonstrar uma maior aceitação, salvo algumas exceções. O discurso, impulsionado pelos participantes com passado migratório, demonstra vários parâmetros de reconhecimento e identificação. *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) produz imagens que os participantes reconhecem, tanto nas próprias dinâmicas como nas que observam nos seios familiares.

Reconhecemos algumas limitações da investigação, principalmente quando nos referimos às atividades dos grupos focais. A sua realização com uma maior amostragem e diversidade entre os participantes poderia produzir resultados enriquecedores para o trabalho, assim como uma moderação mais assertiva poderia ter guiado o percurso a conclusões mais pertinentes. Em estudos futuros, sugere-se um maior aprofundamento da relação entre as diferentes gerações de mulheres com experiências migratórias, por meio de processos como entrevistas e grupos de discussão com uma amostragem mais representativa. Seria igualmente interessante mostrar os filmes estudados noutros contextos que não o académico, como em freguesias e contextos associativos cuja população tem uma história de migrações Portugal-França, assim como diferentes grupos etários que podem refletir diferentes formas de pensar as mulheres e a migração portuguesa.

Pensamos também em explorar as representações das mulheres de origem portuguesa noutros mercados de cinema, como o de Hollywood, ou produções de outros países como o Brasil, podendo estabelecer comparações com os movimentos migratórios para esses países e de que forma a história e a construção das personagens é influenciada (ou não) por estes. Pensar na escolha de filmes com maior alcance de público torna possível outro tipo de análise, como a de comentários, possivelmente até numa

abordagem mais quantitativa, produzindo resultados que, diferentes do desta investigação, podem constituir também um importante contributo para a investigação no campo das representações sociais e migrações.

Revelamos também o interesse de estudar mais sobre a ideia do regresso a Portugal, seja ela um mito, como afirmado por Paulo Filipe Monteiro (1994) em *Emigração: O Eterno Mito do Retorno*, ou quando se torna uma realidade que contraria as vontades das mulheres que fazem esse percurso de volta. Focar na lente das migrações no feminino continua a ser uma vontade, aliada então aos seus diferentes percursos e motivações.

Colocamos ambas as obras cinematográficas, então, como semelhantes em temas, produzindo representações complementares sobre as mulheres migrantes. O documentário serve como um ponto de apoio para as conclusões retiradas do filme de Laurence Ferreira Barbosa e não como um ponto de contrapartida e contestação dos resultados. Quando nos perguntamos como são representadas as mulheres de origem portuguesa no cinema lusodescendente, *Todos os Sonhos do Mundo* (2017) mostra-nos que, mesmo que representadas em papéis tradicionais de género, construídos e perpetuados socialmente por instituições como a igreja, a família e o ensino (Ribeiro, 2005, p. 17), também abre espaço para que outras representações das mulheres, especialmente das mais jovens se desenvolvam, abordando aspetos ligados à emancipação feminina. Na impossibilidade de alguma vez serem representadas todas as experiências de vida, vontades e desejos das mulheres, o filme foca em explorar diferentes pontos de partida, diferentes gerações e caminhos em aberto.

Referências

- ACM Alto Comissariado para as Migrações. *Saber mais sobre as migrações portuguesas*. <https://www.acm.gov.pt/-/saber-mais-sobre-as-migracoes-portuguesas-#>
- Aguilera, T & Vitale, T. Bidonvilles en Europe, la politique de l'absurde. *Revue Projet*, 348 (5), 68-75. <https://doi.org/10.3917/pro.348.0068>
- Ahmed, S. (1999). Home and away. *International Journal of Cultural Studies*, 2 (3), 329-347. <https://journals.sagepub.com/toc/icsa/2/3>
- Amâncio, L. (1992). As Assimetrias nas Representações do Género. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 34, 9-22. <http://hdl.handle.net/10071/14034>
- Andersen, M. (1997). *Thinking About Women: Sociological Perspectives on Sex and Gender*. (4^o ed). Allyn & Bacon.
- Anderson, B. (1983,1991). *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. (3^o ed). Companhia das Letras. https://www.academia.edu/32709082/ANDERSON_Benedict_Comunidades_imaginadas
- Araújo, N. & Rosa, L. (2021). Cinema Independente. In N. Araújo (Coord.), *História do Cinema*. (pp. 393-412). Edições 70.
- Areal, L. (2011). *Cinema Português. Um País Imaginado Vol. II- Após 1974*. Edições 70.
- Assis, G. & Santos, J. (2020). Cinema e migrações em perspectiva de gênero: Representações de masculinidade nos filmes 'Bolívia' (2001) e 'Estômago' (2007). *Aletria*, 30 (3), 153-178. <https://doi.org/10.35699/2317-2096.2020.25638>
- Assis, G. (2007). Mulheres migrantes no passado e no presente: gênero, redes sociais e migração internacional. *Revista Estudos Feministas*, 15(3), 745-72. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000300015>
- Associação Nacional de Municípios Portugueses (2022, março 04). *Geminações (França)*. <https://anmp.pt/municipios/municipios/geminacoes/>
- Aumont, J. & Marie, M. (2001). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Papyrus Editora.
- Avelar, R. (2019). *O Cinema Português: a distribuição no espaço europeu*. Edições Colibri.
- Azevedo, J., Pereira, C., Pires, R., Veiga, C. & Vidigal, I. (2022). *Emigração Portuguesa 2022: Relatório Estatístico*. Observatório da Emigração e Rede Migra, CIES-Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/27896>
- Azevedo, L. (2024). Zonas Cinzentas e Ângulos Mortos: Reflexões em Torno da Produção de Categorias nos Estudos sobre Migrações Portuguesas. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 12.

- Baptista, T. (2009). Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português. *Estudos do Século XX*, 9, 305-324.
<http://hdl.handle.net/10362/5428>
- Barroso, B. & Ribas, D. (2008). No cinema português: continuidade e rupturas em Pedro Costa. *Devires*, 5(1), 136-159. <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-5-n-1-dossie-pedro-costa/>
- Bertellini, G. (2013). Film, national cinema, and migration. In I. Ness & P. Bellwood (Eds.) *The Encyclopedia of Global Human Migration* (pp. 1504-1509). Wiley.
<https://doi.org/10.1002/9781444351071.wbeghm235>
- Betterton, R. (1987). *Looking On – Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. Pandora Press.
- Bhabha, H. (1998). *O Local da Cultura*. Editora UFMG. <https://teoliteraria.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/bhabha-homi-k-o-local-da-cultura.pdf>
- Bogdan, R., Biklen, S. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação*. Porto Editora.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In J. Richardson. (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241-258). Greenwood Press.
- Branco, C. (2017). “Quem é Laurence Ferreira Barbosa, a realizadora que leva a comunidade portuguesa para os cinemas franceses?”. *LusoJornal*, 19 de outubro de 2017.
<https://lusojornal.com/laurence-ferreira-barbosa-realizadora-leva-comunidade-portuguesa-os-cinemas-franceses/>
- Branco, J. (2001). A comunidade portuguesa em França (I), *Janus 2001*, 148-149.
https://www.janusonline.pt/arquivo/2001/2001_3_2_7.html
- Branco, J. (2001). A comunidade portuguesa em França (II), *Janus 2001*, 150-151.
https://www.janusonline.pt/arquivo/2001/2001_3_2_8.html
- Brasil, J. & Cabecinhas, R. (2019). Diálogo intercultural e relações intergrupais na Europa: contributos dos Estudos Culturais e da Psicologia Social. *Comunicação e Sociedade [Vol. Especial]*, 89 – 103.
<https://hdl.handle.net/1822/60441>
- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Braun, V. & Clarke, V. (2012) Thematic analysis. In H. Cooper, P. Camic, D. Long, A. Panter, D. Rindskopf, & K. Sher (Eds), *APA handbook of research methods in psychology, Vol. 2: Research designs: Quantitative, qualitative, neuropsychological, and biological* (pp. 57-71). Washington, DC: American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/13620-004>

- Breakwell, G. (2010). Resisting Representations and Identity Processes. *Papers on Social Representations*, 19, 6.1-6.11. http://www.psych.lse.ac.uk/psr/PSR2010/19_06Breakwell.pdf
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cabecinhas, R. (2012). Estereótipos Sociais, Processos Cognitivos e Normas Sociais. In M. Silva & J. Sobral (Orgs.) *Etnicidade, nacionalismo e racismo: migrações, minorias étnicas e contextos escolares*. (pp. 151 – 165). Edições Afrontamento. <https://hdl.handle.net/1822/39422>
- Cabecinhas, R. & Cunha, L. (2003). Colonialismo, identidade nacional e representações do “negro”. *Estudos do Século XX*, 3, 157-184. <http://hdl.handle.net/1822/1791>
- Cabecinhas, R. (2004). *Processos Cognitivos, Cultura e Estereótipos Sociais*. [Comunicação em Conferência]. Actas do II Congresso Ibérico de Ciências da Comunicação, Universidade da Beira Interior, Covilhã. <https://hdl.handle.net/1822/1650>
- Cabecinhas, R. (2004). Representações sociais, relações intergrupais e cognição social. *Paidéia*, 14, 125-137. <http://hdl.handle.net/1822/1311>
- Cabecinhas, R. (2015). Representações Sociais da História Nacional. In M. Martins (Coord.). *Lusofonia e Interculturalidade* (pp. 335-354). Edições Húmus.
- Cabecinhas, R. (2017). *Preto e Branco: A naturalização da discriminação racial*. Edições Húmus.
- Cabecinhas, R. (2020). Memórias do salto. Da aldeia sem luz à cidade das luzes. In S. Khan, V. de Sousa & R. Ribeiro (Eds.) *O mundo na Europa: crises e identidades* (pp. 115-128). Húmus. <https://hdl.handle.net/1822/68999>
- Cabecinhas, R. (2023). A memória da nação na era planetária. Passados e futuros em debate. *Análise Social*, 249 (4). 766-788. <https://doi.org/10.31447/as00032573.2023249.07>
- Cabecinhas, R., França, R. & Macedo, I. (2019) Cinema, Migrações e Diversidade Cultural: Nota Introdutória. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 6(1). 05 – 11. <http://dx.doi.org/10.21814/rlec.380>
- Cabecinhas, R., Lima, M. & Chaves, A. (2006). Identidades Nacionais e Memória Social: Hegemonia e Polêmica nas Representações Sociais da História. In J. Miranda & M. João (Eds.), *Identidades Nacionais em Debate* (pp. 67-92). Celta. <http://hdl.handle.net/1822/6165>
- Castelo, C. (1998). “O modo português de estar no Mundo”, o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Edições Afrontamento. <https://doi.org/10.4000/etnografica.3599>
- Clarke, V. & Braun, V. (2013) Teaching thematic analysis: Overcoming challenges and developing strategies for effective learning. *The Psychologist*, 26(2), 120-123.

http://www.thepsychologist.org.uk/archive/archive_home.cfm?volumeID=26&editionID=222&ArticleID=2222

- Clímaco, C. (2015). A Federação dos Emigrados Portugueses em França face às autoridades consulares (1937-1939). In M. Rollo & Y. Santos (Orgs.), *Ecos das Migrações: Memórias e Representações dos Migrantes, Séculos XIX-XX*. (pp. 41-61). Edições Almedina.
- Costa, A. (2016). *Sentido ou Falta de Sentido do Ser Português*. (1º ed). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14680.pdf>
- Coutinho, C. (2013). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. (2º Edição). Almedina.
- Cunha, I. & Santos, C. (2006). *Media, Imigração e Minorias Étnicas II*. Observatório da Emigração. Alto-Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME). https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/177157/Estudo_OI_19.pdf/72143886-f06b-4ee5-b5ff-38c043228fdd
- Cunha, I. (2007). Identidade e Reconhecimento nos Media. *Matrizes*, 1 (1), 187-208. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143017362011>
- Cunha, P. (2013). A “diferença” portuguesa? In P. Cunha & M. Salles (Orgs.), *Cinema Português: um guia essencial* (pp. 176-194). https://www.academia.edu/5720305/Cinema_Portugu%C3%AAs_um_Guia_Essencial_2013_e_d_com_Michelle_Sales
- Cunha, P. (2013). Quando o cinema português foi moderno. In P. Cunha & M. Salles (Orgs.), *Cinema Português: um guia essencial* (pp. 141-156). https://www.academia.edu/5720305/Cinema_Portugu%C3%AAs_um_Guia_Essencial_2013_e_d_com_Michelle_Sales
- Cunha, P. (2014). *O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. [Tese de Doutoramento, Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra]. Estudo Geral. <https://hdl.handle.net/10316/27043>
- Edensor, T. (2002) *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. (1º Ed). Berg. <https://doi.org/10.4324/9781003086178>
- Fernandes, J. (2015) *A Porteira, a madame e outras histórias de portugueses em França*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Ferreira, C. (2013). Estabilidade, crescimento e diversificação. In P. Cunha & M. Salles (Orgs.), *Cinema Português: um guia essencial* (pp. 195-219).

https://www.academia.edu/5720305/Cinema_Portugu%C3%AAs_um_Guia_Essencial_2013_e_d_com_Michelle_Sales

Fortuna, C. (1999). *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais*. Celta Editora.

Góis, P. & Marques, J. (2018). Retrato de um Portugal migrante: a evolução da emigração e imigração e do seu estudo nos últimos 40 anos. *E-Cadernos CES*, 29, 125-152. <https://journals.openedition.org/eces/3307>

Gomes, N & Oliveira, C. (2019). *Indicadores de integração de imigrantes: relatório estatístico anual 2019*. (1ª Edição). Alto Comissariado para as Migrações (ACM, IP).

Gonçalves, A. & Gonçalves, C. (1991). Uma vida entre parênteses. Tempos e ritmos dos emigrantes portugueses em Paris. *Cadernos do Noroeste*, 4 (6-7), 147-158. <https://tendimag.com/wp-content/uploads/2015/10/a-gonc3a7alves-uma-vida-entre-parc3aanteses.pdf>

Gondim, S. (2003). Grupos Focais como Técnica de Investigação Qualitativa: Desafios Metodológicos. *Paidéia*, 12 (24), 149-161. <https://www.scielo.br/j/paideia/a/8zzDgMmCBnBJxNvfk7qKQRF/?format=pdf&lang=pt>

Hall, S. (1989). Cultural Identity and Cinematic Representation. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36, 68-81. <https://www.jstor.org/stable/44111666>

Hall, S. (1992). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A Editora.

Hall, S. (1997, 2003) *Representation. Cultural representations and signifying practices*. SAGE Publications. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

Hall, S. (2000). Quem precisa da identidade? In T. Silva. (Org.). *Identidade e Diferença*. (pp. 103-133). Editora Vozes. https://tonaniblog.files.wordpress.com/2019/03/tomaz-tadeu_identidade-e-diferenc3a7a.pdf

Höijer, B. (2011). Social Representations Theory – a new theory for media research. *Nordicom Review*, 32 (2), 3-16. <http://hdl.handle.net/2077/37454>

Horta, A. (2009). Memória Social e Identidade Nacional no Contexto Europeu. In M. Martins & R. Cabecinhas (Orgs.). *Anuário internacional de comunicação lusófona 2009: Memória Social e Dinâmicas Identitárias* (pp. 11-24). Grácio Editor.

Jerónimo, H., Rovisco, M., Almeida, C. & Lopes, J. (2000). O Movimento Intra-Europeu. In J. Garcia (Org.) *Portugal Migrante: Emigrantes e Imigrados, Dois Estudos Introdutórios* (pp. 11 – 14). Celta Editora.

- Jerónimo, H., Rovisco, M., Almeida, C. & Lopes, J. (2000). A emigração Portuguesa: Uma Breve Introdução. In J. Garcia (Org.) *Portugal Migrante: Emigrantes e Imigrados, Dois Estudos Introdutórios*. (pp. 35 – 52). Celta Editora.
- Jerónimo, P. (2019). Feminização Das Migrações Internacionais e Confluência de Fatores de Vulnerabilidade na Condição das Mulheres Migrantes. In P. Jerónimo (Coord.), *Igualdade de Género: Velhos e Novos Desafios* (pp. 37 – 62). Direitos Humanos – Centro de Investigação Interdisciplinar (DH-CII). <https://hdl.handle.net/1822/64711>
- Kamita, R. (2017). Relações de Género no cinema: contestação e resistência. *Estudos Feministas*, 25(3). 1393- 1404. <https://doi.org/10.1590/%25x>
- Lages, M., Policarpo, V., Marques, J., Matos, P. & António, J. (2006). *Os imigrantes e a população portuguesa: imagens recíprocas*. Observatório da Emigração.
- Leal, J. (2010) Ser Português: um orgulho relativo. In J. Vala & J. Sobral (Eds.), *Atitudes Sociais dos Portugueses: Nação, Nacionalismo e Exclusão* (pp. 67 – 80). Imprensa de Ciências Sociais. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/11971/1/ICS_JMSobral_JVala_Identidade_LEN.pdf
- Leandro, M & Rodrigues, V. (2007) Da Migração dos pais à escolarização dos filhos. O caso dos portugueses em França. *Revista Portuguesa de Educação*, 20(1), 99 – 128. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37420105>
- Leandro, M (1993). *Portugueses na região parisiense, reinvenção dos laços sociais*. [Comunicação de Conferência]. Actas do Colóquio Internacional sobre Emigração Imigração em Portugal, Séc. XIX-XX. Lisboa: Fragmentos.
- Leandro, M. (1992). Emergência de novas formas de organização sócio-cultural nas comunidades portuguesas na região parisiense (1970-1990). *Cadernos do Noroeste*, 5(1-2), pp. 27-44. Instituto de Ciências Sociais – Universidade do Minho.
- Leandro, M. (2000) A Construção Social da Diferença Através da Acção Denominativa, O Caso dos Jovens Portugueses Perante as Migrações Internacionais. *Sociedade e Cultura 1, Cadernos do Noroeste, Série Sociologia*, 13(1). 5-30. <https://hdl.handle.net/1822/13552>
- Leandro, M. (2002). Caminhos migratórios no feminino. *Cadernos do Noroeste*, 17(1-2). 7-34. Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.
- Leandro, M. (2002). *Dinâmica familiar e migrações. A situação das famílias portuguesas na Alemanha e em França*. [Comunicação de Conferência]. Actas do Colóquio Internacional “Família, Género e Sexualidade nas Sociedades Contemporâneas”. Associação Portuguesa de Sociologia.

- Licata, L.; Sanchez-Mazas, M. & Green, E. G. T. (2011). Identity, Immigrations, and Prejudice in Europe: A Recognition Approach. In S. Schwartz; K. Luyckx & V. Vignoles (Eds.), *Handbook of Identity Theory and Research* (pp. 895-916). Springer.
- Liz, M. & Tedesco, M. (2020). Introdução: Mulheres e Espaço no Cinema Contemporâneo. *Aniki*, 7(1), 63-69. <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/22>
- Macedo, I. & Cabecinhas, R. (2012). Representações Sociais, Migrações e Média: Reflexões em Torno do Papel da Literacia Cinematográfica na Promoção da Interculturalidade. In J. Fidalgo & Z. Pinto-Coelho (Eds.) *Sobre Comunicação e Cultura: I Jornadas de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudo Culturais*. (pp. 179-193). Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://hdl.handle.net/1822/29842>
- Macedo, I. & Cabecinhas, R. (2014). Diasporic Identity(ies) and the Meaning of *Home* in Autobiographical Documentary Films. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 2 (1), 54-71. <https://doi.org/10.21814/rlec.55>
- Macedo, I. (2016) Os jovens e o cinema português: a (des)colonização do imaginário? *Comunicação e Sociedade*, 29. 271-290. <https://revistacomsoc.pt/issue/view/88>
- Macedo, I. (2016). *Migrações, Memória Cultural e Representações Identitárias: A Literacia Filmica na Promoção do Diálogo Intercultural*. [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. RepositóriUM. <https://hdl.handle.net/1822/48712>
- Macedo, I., Balbé, A. & Cabecinhas, R. (2023). Cultura Visual, Educação e Comunicação Intercultural: grupos de discussão com estudantes no ensino secundário português. *Educação em Foco*, 26(48). <https://doi.org/10.36704/eef.v26i48.7145>
- Macedo, I., Cabecinhas, R., & Balbé, A. (2021). Cinema, interculturalidade e transformação social. In *Caderno Micar – Contributos para a 8ª edição da Mostra Internacional de Cinema Anti-racista* (pp. 10-16). Movimento SOS Racismo.
- Macedo, I., Lins, L., Silva, T. & Cabecinhas, R. (2023). Exploring images of otherness through cinema. Analysis of counter-visualities in Portuguese films. *Papers on Social Representations*, 32 (2), 1.1-1.27. <https://psr.iscte-iul.pt/index.php/PSR/article/view/677>
- Maia, A. (2021). Representações de género e emigração no cinema português: o caso de ‘O Pátio das Cantigas’ (1942). *Interações: Sociedade e as Novas Modernidades*, 41, 33-52. <https://doi.org/10.31211/interacoes.n41.2021.a2>
- Marie, M (2011). Os últimos vinte anos do cinema francês (1986-2006). In M. Baptista & F. Mascarello (Orgs), *Cinema Mundial Contemporâneo* (2º ed., pp. 57-70). Editora Papyrus.

- Marques, J. & Góis, P. (2017). Structural Emigration: The Revival of Portuguese Outflows. In J. Laufleur & M. Stanek (Eds.) *South-North Migration of EU Citizens in Times of Crisis*. (pp. 65-82). <https://doi.org/10.1007/978-3-319-39763-4>
- Martins, M. (2021). *Pensar Portugal – A Modernidade de um País Antigo*. UMinho Editora.
- Matias, G. (2014) *Migrações e Cidadania*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Monteiro, P. (1994). *Emigração: O Eterno Mito do Retorno*. Celta Editora.
- Morgan, D. (1996). Focus Groups. *Annual Review of Sociology*, 22, 129-152. <http://www.jstor.org/stable/2083427>
- Moscovici, S & Duveen, G. (2000). *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. (5ª Edição). Editora Vozes.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nobre, S. & Portela, J. (2001). Entre Pinela e Paris: emigração e regressos. *Análise Social*, 36(161), 1105-1146. <http://hdl.handle.net/10198/5825>
- Oliveira, L. (2017). “Os jovens portugueses de França”. *Público*, 25 de outubro de 2017. <https://www.publico.pt/2017/10/25/culturaipsilon/critica/os-jovens-portugueses-de-franca-1790072>
- Penafria, M. (2013). Os primeiros anos de cinema em Portugal. In P. Cunha & M. Salles (Orgs.). *Cinema Português: um guia essencial* (pp. 06- 34). https://www.academia.edu/5720305/Cinema_Portugu%C3%AAs_um_Guia_Essencial_2013_e_d_com_Michelle_Sales
- Pereira, A. (2016) *Movimento Perpétuo – Histórias das migrações portuguesas*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Pereira, A. (2016). *A Mulher-Cineasta: Da arte a uma estética da diferenciação*. LABCOM.IFP Comunicação, Filosofia e Humanidades Unidades de Investigação Universidade da Beira Interior.
- Pinho, F., Marques, J. & Góis, P. (2021). Migrações de regresso a Portugal: uma história sem fim. *Revista Sociedade e Estado*, 36 (3), 989-1013. <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202136030007>
- Pires, R., Pereira, C., Azevedo, J., Vidigal, I. & Veiga, C. (2020). A emigração portuguesa no século XXI. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 94, 9-38. <https://journals.openedition.org/spp/7787>
- Posch, P. & Cabecinhas, R. (2023). Imagens e (in)visibilidades: notas sobre as visualidades da imigração brasileira em Portugal. *Mediaciones*, 30(19), pp.241-254. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.19.30.2023.241-254>

- Reis, R. (2006). Migrações: casos norte-americano e francês, *Estudos Avançados* 20(57), 59-74. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10147>
- Ribas, D. (2013). O cinema do futuro. In P. Cunha & M. Salles (Orgs). *Cinema Português: um guia essencial* (pp. 220-246). https://www.academia.edu/5720305/Cinema_Portugu%C3%AAs_um_Guia_Essencial_2013_e_d_com_Michelle_Sales
- Ribeiro, F. & Torkington, K. (2019). As palavras mapeiam conceitos: representações dos migrantes na imprensa digital portuguesa. *Estudos em Comunicação*, 28(1), 151-172. <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/ec/article/view/438>
- Ribeiro, R. (2008). *A Europa na identidade nacional*. [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. RepositoriUM. <http://hdl.handle.net/1822/8318>
- Ribeiro, S. (2005). *Retratos de Mulher*. Campos das Letras e Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- Rocha - Trindade, M. (1976) Comunidades migrantes em situação dipolar: Análise de três casos de emigração especializada para os EUA, para o Brasil e para França. *Análise Social*, 12(48), 983-997. <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223914842N5nCJ0em1Yq58DB9.pdf>
- Rocha-Trindade, M. (2000). História das Migrações Portuguesas. *Janus 1999-2000*. <http://hdl.handle.net/11144/2042>
- Santos-Silva, D. & Guerreiro, D. (2020). Média e migrações forçadas: representações sociais dos refugiados nos média portugueses em dois momentos mediáticos (2015 e 2019). *Comunicação e Sociedade*, 38, 123-137. [https://doi.org/10.17231/comsoc.38\(2020\).2606](https://doi.org/10.17231/comsoc.38(2020).2606)
- Sarup, M. (1996). *Identity, Culture and the Postmodern World*. Edinburgh University Press.
- Serafim, J. & Ramos, N. (2015). *Representação da migração no cinema documentário autobiográfico*. Livros de Atas do 1º Congresso da Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa. Lisboa: Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.2/15764>
- Serafim, J. & Ramos, N. (2016). Cinema Documentário e Representação da Migração. In A. Valente & R. Capucho (Coords.). *Avanca Cinema. Internacional Conference* (p. 464 – 470). Cineclube de Avanca. <http://hdl.handle.net/10400.2/9452>
- Silva, M. (2015). Nos bastidores da emigração clandestina para França: emigrantes, passadoras e outras intermediárias. In M. Rollo & Y. Santos (Orgs.) *Ecos das Migrações: Memórias e Representações dos Migrantes, Séculos XIX-XX* (pp. 41-61). Edições Almedina.

- Sobral, J. (2012). *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Sobral, J. (2020). O Que Significa Ser Português? Algumas considerações a título de resposta. In T. Beleza, C. Nogueira da Silva & A. Oliveira (Orgs.), *Olhares sobre as Migrações, a Cidadania e os Direitos Humanos* (pp. 171-182). Petrony Editora. <http://hdl.handle.net/10451/44374>
- Sousa, V. (2017). *Da 'Portugalidade' à Lusofonia*. Edições Húmus.
- Teixeira Lopes, J. (2019). Migration to Complete Transitions: A Study of High-Skilled Youth Migration to France. In C. Pereira & J. Azevedo. (Eds.), *New and Old Routes of Portuguese Emigration*. (pp. 123 – 135). <https://doi.org/10.1007/978-3-030-15134-8>
- Teixeira, R. (2017). Transculturalidade e ficções migratórias no cinema da identidade: experiências diaspóricas em '14 Kilómetros'. *Sociedade e Cultura*, 20(1), 271-290. <https://doi.org/10.5216/sec.v20i1.50864>
- Van Zoonen, L. (1994). *Feminist Media Studies*. SAGE Publications.
- Veiga, A. & Silva, A. (2014). Estudos de gênero e o cinema francês: entrevista com Geneviève Sellier, *Revista Estudos Feministas*, 22(1), 343-359.
- Vincendeau, G. (1975). Catherine Deneuve and French Womanhood. In P. Cook & P. Dodd. (Eds.). *Women and Film: A Sight and Sound Reader* (pp. 41-49). Scarlet Press.
- Vincendeau, G. (1975). Fathers and daughter in French cinema: the 20s to 'La Belle Noiseuse'. In P. Cook & P. Dodd (Eds.). *Women and Film: A Sight and Sound Reader* (pp. 156-163). Scarlet Press.
- Vincendeau, G. (1975). The beast's beauty: Jean Gabin, masculinity and the French hero. In P. Cook & P. Dodd (Eds.). *Women and Film: A Sight and Sound Reader* (pp. 115-122). Scarlet Press.
- White, P. (1998). Feminism and Film. In J. Hill & P. Gibson (Eds.), *Oxford Guide to Film Studies* (pp. 117 – 131). Oxford University Press. <https://works.swarthmore.edu/fac-film-media/18>
- Woodward, K. (2000). Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T. Silva. (Org.). *Identidade e Diferença*. (pp. 7-72). Editora Vozes. https://tonaniblog.files.wordpress.com/2019/03/tomaz-tadeu_identidade-e-diferenc3a7a.pdf

Apêndices

Apêndice I. Tabela de escolhas de filmes

Título	Ano	Atriz	Diretor	Autor do Guião	País
1. <i>Chien de Pique</i>	1960	-	Yves Allégret	Yves Allégret	França
2. <i>La Morte-Saison des Amours</i>	1961	-	Pierre Kast	Pierre Kast	França
3. <i>Vacances Portugaises</i>	1963	-	Pierre Kast	Pierre Kast	França/Portugal
4. <i>Merci Natércia!</i>	1964	Clara d'Ovar	Pierre Kast	Pierre Kast, Peter Oser	França
5. <i>Céleste</i>	1970	Débora Duarte	Michel Gast	Michel Gast	França
6. <i>Le Cercle des Passion</i>	1983	Rita Blanco	Claude d'Anna	Laure Bonin	Espanha/ França/ Itália
7. <i>Paris, Je T'aime</i>	2006	-	Vários	Vários	França
8. <i>Gigola</i>	2010	Várias	Laure Charpentier	Laure Charpentier	França
9. <i>A Casa Que eu Quero</i>	2010	-	Joana Frazão e Raquel Marques	Joana Frazão e Raquel Marques (documentário)	Portugal
10. <i>Le Divan de Staline</i>	2016	Várias	Fanny Ardant	Fanny Ardant	França/Portugal
11. <i>Soleil battant</i>	2017	Teresa Madruga	Clara Laperrousaz Laura Laperrousaz	Clara Laperrousaz Laura Laperrousaz	França
12. <i>Todos os Sonhos do Mundo</i>	2017	Várias	Laurence Ferreira Barbosa	Laurence Ferreira Barbosa Guillaume André	França/Portugal
13. <i>Joyeuse Retraite!</i>	2019	-	Fabrice Bracq	Fabrice Bracq FR, Guillaume Clicquot (escritor do livro da adaptação)	França
14. <i>Operation Portugal</i>	2021	Várias	Frank Cimièrè	Jérôme L'hotsky, D'Jal, Frank Cimièrè	França
15. <i>Joyeuse Retraite 2</i>	2022	Gabriela Barros	Fabrice Bracq	Fabrice Bracq	França/ Portugal

Apêndice II. Tabela de caracterização dos participantes

Nome	Idade	Formação Académica	Percurso Migratório
António M.	23 anos	Licenciatura em Engenharia Informática	-
Bruno S.	23 anos	Licenciatura em História	-
Diogo J.	22 anos	Licenciatura em Línguas Aplicadas	Emigrou com 13 anos para a Suíça e regressou a Portugal com 17 anos.
Ezequiel N.	22 anos	Licenciatura em Engenharia Informática	-
Jacinta S.	24 anos	Licenciatura em Estatística Aplicada	-
João N.	23 anos	Licenciatura em História	-
Jorge I.	24 anos	Licenciatura em Biologia e Geologia	-
Madalena S.	22 anos	Licenciatura em Educação Básica	-

Manuel J.	22 anos	Licenciatura em Marketing	-
Marco D.	26 anos	Licenciatura em Estudos Culturais	-
Maria V.	22 anos	Licenciatura em História	Emigrou para a Suíça com 9 anos e regressou a Portugal com 17 anos.
Matilde M.	21 anos	Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias	Emigrou com 2 anos para a Espanha, aos 7 mudou-se para França e regressou para Portugal aos 13 anos.
Renato S.	20 anos	Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias	-
Samanta P.	22 anos	Licenciatura em Estudos Culturais	-
Sofia S.	22 anos	Licenciatura em Línguas Aplicadas	-
Vasco L.	22 anos	Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias	-

Apêndice III. Guião grupos focais

Perceção sobre os mercados e consumos filmicos

1. Que géneros de filmes costumam ver e em que contextos? (casa, cinema, etc)
2. Veem filmes franceses e portugueses? Quais foram os últimos que viram? O que acharam desses filmes?
3. Que razões vos levam a escolher um filme (a sinopse, os temas, recomendações)?
4. O que pensam sobre a produção cinematográfica portuguesa? Qual a vossa opinião comparativamente à de outros países e mercados (Hollywood, Bollywood, etc.)
5. Que influencia acham que um filme pode ter na vossa conduta ou na forma de ver o mundo de alguém?

O filme: relação entre os personagens e com a terra

6. O que acharam do filme?
7. Que comparações podem estabelecer entre Pamela e a sua mãe (diferenças ou semelhanças)?
8. O que acharam da relação de Pamela com os outros membros da sua família?
9. De que forma é que Portugal está representado no filme? O que acham dessa perceção do país?
10. Que diferenças observam entre os personagens que vivem em Portugal e os que vivem em França?

11. (visualização de uma cena específica do filme e comentário)

Mulheres, Migrantes e Proximidade ao Quotidiano

12. Que momentos do filme associam a dinâmicas da vossa vida pessoal?

13. Qual a vossa opinião sobre o modo como o filme representa mulheres e emigrantes? São comparáveis às de outros produtos de média que possam ter visto (outros filmes, novelas, séries, publicidade, teatro, etc.)?

14. Que personagem feminina do filme associam às mulheres presentes na vossa vida? Porquê?

15. Gostariam de acrescentar mais alguma coisa ao nosso debate?