

Pelas narrativas do olhar: discursos fílmicos e fotográficos*

Joana Miranda**

Resumo: Nas diversas culturas as narrativas emergem cedo no desenvolvimento comunicacional e representam uma forma fundamental de tornar a experiência significativa. A narrativa e o *self* são indissociáveis, a narrativa dá sentido ao *self* e dá sentido à experiência. As narrativas criam a *interface* entre o indivíduo e a sociedade, proporcionando ao indivíduo a oportunidade de atribuir uma ordem a eventos dispersos e de criar continuidade entre o passado e o futuro e/ou entre o futuro e o imaginado.

Neste início de século as narrativas tornam-se um objecto cada vez mais popular da investigação social. O seu estudo promete mudanças, impele as ciências sociais a desenvolver novas teorias, novas metodologias e novas formas de falar sobre o *self* e sobre a sociedade.

Focalizaremos a nossa reflexão nas narrativas fílmicas e fotográficas sobre a população migrante e, em particular, em trabalhos como o documentário premiado de Sérgio Tréfaut “Lisboetas” sobre a vaga de imigração que nos últimos anos teve a capital de Portugal por destino, os trabalhos do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado que têm igualmente privilegiado o tema da migração e a exposição fotográfica de Gérard Bloncourt inaugurada no Museu Berardo.

Palavras-chave: narrativas fílmicas e fotográficas, imigrantes, discursos

* Este texto é parcialmente baseado em Miranda, J. “Narrativas sobre imigrantes”, *Actas do III Congresso Internacional sobre Imigração em Portugal e na União Europeia*, Torres Novas, 23 e 24 de Novembro de 2007 (no prelo).

** Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais, Universidade Aberta.

the histoire is the what
and the discours is the how
but what I want to know, Brigham,
is le pourquoi.
Why are we sitting here around the campfire?
Ursula Le Guinn

Narrativas

As narrativas constituem um objecto cada vez mais popular na investigação social. Para Squire (s/d) tal deve-se ao facto de que as histórias oferecem universalidade e acessibilidade enquanto a sua análise requer uma atenção conjunta às dimensões individual, social e cultural da linguagem e do significado. O estudo das narrativas parece, ainda, prometer mudança, impelindo as ciências sociais a desenvolverem novas teorias e novas formas de falar acerca do *self* e da sociedade (Denzin, 2000).

Este enfoque na narrativa surge associado a outros interesses que marcaram o final do século XX e início do século XXI: interesse pelos métodos qualitativos, pela linguagem, pelo biográfico, pelo inconsciente, pela investigação centrada nos participantes, pela investigação ecológica, pelo social em psicologia, pelo visual em antropologia e em sociologia, pelo poder, pela cultura, pela reflexividade. O trabalho narrativo oferece acesso a diferentes tradições disciplinares e articula os interesses pela descrição, interpretação e aperfeiçoamento da experiência humana que marcam a ciência social qualitativa do início e meados do século XX com interesses que se situam no âmago dos pensamentos moderno e pós-moderno: representação, papel da subjectividade, inconsciente e desejo.

Coexistem no meio académico concepções diversas de narrativas, umas mais vastas do que outras. De acordo com Ochs & Capps (1996) as narrativas pessoais incluem uma variedade de géneros-história¹, novela, diários, cartas, memórias, boatos, anedotas, sátiras. Ryan (2003) utiliza uma definição ainda mais vasta de narrativa e dos *media* a ela associados² que inclui *media* sem canal linguístico – música, dança e pintura, especializados na função de recontar (*retelling*) que, ao proporcionarem novos corpos semióticos a histórias familiares, fazem mais do que trazer essas histórias à memória: recriam o que recordam e acabam por produzir novas versões. A autora inclui a própria arquitectura como um potencial *media* narrativo reconhecendo esta inclusão como controversa. Para o fazer, inspira-se em escritores como Celia Pearce, que estabeleceram uma analogia entre a temporalidade do enredo e a expe-

¹ Para Chatman (1978), a história seria o “what” da narrativa e o discurso o “way” da mesma.

² Na realidade, Ryan refere-se a narratividade “narrativity”.

riência de caminhar num edifício. Numa arquitectura narrativamente construída, encontrada por exemplo em igrejas barrocas, em que ao caminhar se vão reconstruindo os diversos estádios da paixão de Cristo³, a viagem de descoberta do visitante é construída como uma significativa sucessão de eventos (Ryan: 2003). Branigan (1992: 1) contrasta as narrativas com formas não narrativas de agrupamento e compreensão de dados, tais como poesia lírica, ensaio, cronologia, inventário, classificação, sermão, oração, entre outras.

As narrativas funcionam como veículos políticos, transmitindo as vozes excluídas ou negligenciadas das estruturas e dos processos políticos dominantes e tornam possíveis análises em diferentes níveis de investigação. Assim, podem ser analisadas as estruturas da linguagem mas também o conteúdo dos textos (desde a análise de frases ou imagens individuais, passando por histórias curtas a histórias mais vastas incluindo múltiplos trechos de fala, imagem ou acção). O estudo das narrativas envolve também o contexto do contar de histórias, as audiências reais ou assumidas, a construção de microcontextos entre os contadores e os ouvintes (Mishler, 1986) e contextos ainda mais vastos como o ecológico ou o contexto da fantasia.

O que é, então, uma história? Perante esta questão aparentemente simples as respostas são complexas. Uma história pode ser um acontecimento recontado, uma expressão da identidade ou um traço cultural. Uma história pode ainda ser uma reconstrução, um esforço de compreensão pessoal ou de inscrição social, uma defesa emocional, pode ser entendida como dirigida a uma audiência presente ou a uma audiência mais vasta de figuras pessoais, presentes ou futuras, reais ou imaginárias. A história pode ser entendida como uma mera ordenação temporal e causal (Todorov, 1990) ou como uma construção de significados (“making of human sense”). Uma questão que sempre se coloca é a da tradução (*translate*) do conhecimento (*knowledge*) no que se conta (*telling*).

O estudo da narrativa envolve perspectivas diferentes, metodologias e abordagens epistemológicas diversas que podem incluir a análise de frases, a procura de hermenêuticas intertextuais ou a descodificação de significados culturais. O conceito de narrativa é ele próprio vasto e polissémico, e alguns críticos das abordagens narrativas consideram que esta inclusividade de concepções, de metodologias e de aproximações do objecto poderá reduzir o conceito à sua trivialidade. Em última instância, as narrativas mais não são do que versões da realidade; proporcionam-nos uma consciência de estar-no-mundo, incluindo uma sensação de passado e de futuro ou continuidade. As narrativas são histórias que os contadores e os espectadores constroem em parceria. Enquanto “ouvintes” destas imagens tornamo-nos autores potenciais de outras narrativas emergentes. As histórias proporcionam a quem as escuta, vê ou sente a oportunidade de autocompreensão de partes fragmentadas de si mesmos, evocando memórias, preocupações e expectativas.

³ O barroco é um movimento artístico de paixão religiosa onde se exaltam os sentimentos ao extremo.

Ao contarem as suas histórias, os narradores constroem uma paisagem dupla, uma paisagem de acção e uma paisagem de consciencialização (Ochs & Capps, 1996). Na paisagem de acção, a acção focaliza-se no que o protagonista faz numa dada circunstância, a paisagem de consciencialização focaliza-se no que o protagonista e o narrador acreditam e sentem.

Os diversos elementos da história são integrados num enredo e vai sendo construída uma teoria de eventos em que é essencial a criação e a gestão de uma atmosfera de *suspense* pois que, como Goffman refere, uma narrativa “falls flat if some sort of suspense cannot be maintained”.

Através do diálogo, da acção e da reflexão, as narrativas expõem aos seus destinatários e também aos seus próprios criadores as potencialidades da vida, antecipando a dor e a alegria e é neste processo revelador que reside a função terapêutica e, poderíamos dizer, espiritual da narrativa.

O poder de servir de *interface* entre o indivíduo e a sociedade torna a narrativa uma forma de socialização por excelência, mas, mais do que de socialização, uma forma de exercício de poder de influência de massas. Daí que seja fundamental identificar quem detém o poder de narrar. Em diversas situações do quotidiano, os indivíduos que participaram ou testemunharam um evento têm prioridade para contar a história do que se passou. No entanto, existem comunidades humanas em que os participantes centrais de um evento não podem ser os contadores desse evento. Por exemplo, entre os aborígenes australianos estudados por Darwin, os que sofreram uma doença ou um acidente não têm o direito de narrar a história dessa experiência. São, antes, os que curaram os doentes que têm esse direito. Nestas comunidades, quando alguém está doente não é ele próprio e não tem, pois, a possibilidade de ter acesso ao que sucedeu. O direito de contar pode também estar dependente de um rito formal de passagem para a adolescência como entre os Xavante, povo indígena que habita o leste do estado brasileiro de Mato Grosso, em que os rapazes adolescentes são cerimoniosamente iniciados no recontar de narrativas de sonhos.

Apesar de, como sublinhado por Bruner (1986), os homens enquanto espécie serem por natureza *homo narrans*, torna-se relevante estabelecer a distinção entre os que detêm o poder de narrar e os que o não detêm, compreender que num universo de narrativas algumas são dominantes e outras dominadas e que narrativas como aquelas a que fazemos referência neste texto não são muitas vezes consonantes com narrativas políticas dominantes que pretendem transmitir a ideia de que tudo vai bem no mundo da imigração ou apagar determinadas visões miserabilistas da emigração como a que Bloncourt insiste em transmitir. Tréfaut, em entrevista, reconhece a dimensão política de *Lisboetas*: “Chamar-lhe *Lisboetas* é já ‘um acto político de dizer, meus caros amigos, lisboetas são pretos, têm olhos rasgados, falam russo com sotaque brasileiro. É assim. Não são só os que comem sardinhas em Alfama. A cidade é outra.’”

Também o discurso fotográfico se pode revestir de poder. Lyford (2005) recorda a expressão “society of the spectacle” de Guy Debord, sendo o espectáculo o auto-retrato do poder que impõe e naturaliza um modelo dominante de sociedade e argumenta que as fotografias e o discurso fotográfico podem abrir um espaço de resistência crítica.

Narrativas fílmicas

Os filmes envolvem pessoas, objectos, tempo e espaço. Contam uma história “story”, que parece ser contada por si própria sem indicadores explícitos tais como pronomes “eu” e “nós”⁴, dirigindo-se invariavelmente a alguém, podendo esse alguém indefinido ser uma audiência específica ou genérica. A impressão genérica de ausência de narrador, de que a história se conta por si própria é bem expressa por Benveniste (1971, citado por White, 1980: 1): “Truly there is no longer a ‘narrator’”.

Uma história pura, no sentido de desprovida de um objectivo, é rara. Como Metz sublinha, não são histórias mas discursos disfarçados de histórias. A teoria francesa mais recente refere-se a uma “instância narrativa” ou “instância representante” (“instance représentante”) que apresenta imagens a espectadores ou a um simples espectador (quando alguém vê um DVD em sua casa ou quando alguém visiona um filme sozinho numa sala de cinema). Apesar de, como sublinhado por Ricoeur, nos podermos tornar o nosso próprio narrador, a voz narrativa deve, em todos os casos, ser distinguida da voz do autor⁵, uma vez que na voz narrativa está envolvida a colaboração de técnicos, actores, editores, *designers*, músicos e escritores, denominando-se *narrating instance* este efeito ilusório de narração harmoniosa. Os narradores não devem ser confundidos com os autores de quem eles são uma *persona*, funcionando como uma voz narrando um *récit* (Tolton, 1984: 267).

A câmara é o principal instrumento de narração, em particular quando não existe *voice-over* ou legendas introdutórias diegéticas. É a câmara, no seu papel de olho narrativo, que parece escolher o material a ser exibido. Mas a câmara mais não é do que uma câmara, um instrumento com uma flexibilidade vasta mas limitada de movimentos, com o talento para mostrar e esconder de acordo com a vontade da pessoa que a segura (Tolton, 1984: 270).

Para usar a noção desenvolvida por Metz e Baudry (citados por Tolton, 1984: 276), a situação do espectador ou “dispositif” é semelhante à de ser “hipnotizado”, enquanto ser parado numa sala escura, de certa forma sozinho, olhando uma projecção num ecrã branco por um período ininterrupto. O material percebido como imaginário sobre o ecrã vem depositar-se no

⁴ Roman Jakobson designa estes pronomes “shifters”.

⁵ Mesmo os narradores que nunca dizem “eu”, como acontece com a maioria dos narradores em Émile Zola, não devem ser confundidos com os autores.

espectador como sobre um segundo ecrã (Metz, 1977) e é finalmente a própria mente do espectador que se torna a narradora do filme, participando na criação do texto fílmico numa intimidade diferente da proporcionada pela leitura de um romance em que é também o leitor que contribui para a criação do texto.

Seguidamente faremos referência a três narrativas sobre imigração, migração e emigração. A primeira é a narrativa fílmica de Sérgio Tréfaut: *Lisboetas*, focalizada sobre a vida dos imigrantes em Portugal, a segunda é a narrativa fotográfica de Sebastião Salgado sobre as migrações à escala mundial e, finalmente, a terceira, a narrativa fotográfica de Gérald Bloncourt sobre a emigração portuguesa em França.

Lisboetas, Sérgio Tréfaut

Nos últimos anos, diversos filmes têm tido por objecto a questão imigratória. *Zona J*, de 1998, de Leonel Vieira tinha sido um dos primeiros filmes sobre o tema da imigração num país habituado às questões da emigração. Não foi sem surpresa que em 1999 ganhou dois globos de ouro nos prémios SIC, chamando a atenção da opinião pública para a questão imigratória ao filmar uma zona do tão falado bairro de Chelas.⁶ Luísa Homem realizou o documentário “Retratos” que aborda a forma como os imigrantes vêem Portugal e os portugueses e que foi exibido no Fórum Gulbenkian Imigração em 2007. Os exemplos de abordagens fílmicas à questão imigratória e a questões de que dela decorrem são diversos. Assistindo a diferentes desses filmes recebemos como que imagens dispersas de uma realidade complexa e multidimensional, imagens essas que se complementam e que convergem em alguns pontos.

Lisboetas é apenas um exemplo dessas tentativas de aproximação de um objecto em mutação contínua mas um exemplo que penso merece destaque pela maturidade de reflexão que revela. *Lisboetas* é um documentário constituído por diversos momentos sobre a vida de imigrantes de diferentes origens a residir na cidade de Lisboa. Num *blog* escreve-se assim⁷: “... uma clara, aberta e inteligente visão sobre gente, lugares, presença e ausência, nuvens e raízes”. O filme é exibido em 2004, num momento em que a imigração em Portugal assumia uma dimensão particularmente significativa (263 353 legalizados com autorização de residência de acordo com dados do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras) e em que as comunidades mais numerosas eram diferentes das que o tinham sido uma década atrás. O facto de ter ganho o Festival Internacional de Cinema Independente, o *IndieLisboa 2004*, foi mais uma vez o sinal de que

⁶ Referência também para o documentário de Carmo, T. Maio (2006). *Djunta Mo*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa/ACIME sobre o bairro da Cova da Moura. A autora tem, ainda, um interessante trabalho sobre a comunidade moldava em Portugal: Carmo, T. Maio. (2007). *Os Moldavos*. Lisboa: Universidade Autónoma/ACIME.

⁷ <http://bluetisthelifeofwaters.blogspot.com/2006/05/quem-s-tu-o-que-fazes-aqui-srgio.html>

a temática da imigração continha a potencialidade de despertar as sensibilidades colectivas e de fazer pensar os diferentes.

O que se passa em *Lisboetas*? A câmara vagueia pelos rostos, pelos espaços, captando as situações, transmitindo-nos a imagem de uma cidade desconhecida, de uma cidade que percebemos estar em mudança. A câmara não se intromete, apenas regista, permitindo-nos espreitar para o que se passa e aceder a realidades sobre as quais mais não detínhamos do que uma ideia vaga. Tréfaut diz em entrevista: “De repente, no mundo em que vivemos encontramos umas portas secretas que conduzem a mundos totalmente diferentes mas que estão aqui. Portanto, dá vontade de ir ver o que há para lá dessas portas. Queria perceber quem eram estas pessoas, por que é que vinham, o que era a vida delas. É um pouco uma curiosidade de antropólogo.”

Como surgiu a Tréfaut este interesse pelo tema? Porque nenhum interesse surge por acaso, mas decorre do que somos, da nossa história e passado. O autor explica que o interesse por este tema lhe surgiu nas suas caminhadas de casa para o escritório, do Castelo para a Baixa, com passagem pelo Martim Moniz. “Reparei como todas as outras pessoas repararam. A cidade mudou.” Perto do final dos anos noventa, a solarenga capital portuguesa tornou-se ... lugar de emprego e porta de entrada para a Europa.

Diferentes cenários, realidades diversas, personagens reais e não criadas, personagens que são pessoas de carne e osso com as quais nos podemos cruzar nos nossos percursos por essa cidade que também é nossa. Diálogos de imigrantes com angariadores que os recrutam no mercado negro na madrugada do Campo Grande: “Quanto paga? Faz contrato?” “Não sei, primeiro ver, depois pagar. Quer, quer... Não quer...”. Palavras secretas captadas por uma câmara oculta. Imigrantes que se esforçam por aprender português, aprendendo, decerto não por acaso, a soletrar o verbo aldrabar “ontem fui aldrabado, a minha mulher foi aldrabada, os portugueses foram aldrabados e às vezes aldrabões”. Imigrantes que se encontram no seio das suas comunidades religiosas na tentativa de sobreviverem no país dito de acolhimento. Imigrantes nos balcões labirínticos dos Serviços de Estrangeiros e Fronteiras perante funcionários que insistem em ignorar as dificuldades de compreensão do português.

Numa igreja nigeriana Father Frank exalta os fiéis em inglês e conta-lhes a história de Jacob, que sete anos serviu Labão, pai de Raquel, mas que acabou enganado. O sacerdote conclui: “Este é o destino dos imigrantes: Trabalham muito e são enganados”.

Na sala esguia do Martim Moniz, os sapatos espalham-se pela escada e os fiéis ajoelham-se para rezar a Alá Todo-Poderoso. À porta da igreja romena a parede está repleta de pequenos papéis presos com fita-cola, são anúncios de emprego, quartos para alugar, alguém que se oferece para fazer limpezas.

As várias fés que coabitam em Lisboa foram a porta de entrada de Sérgio Tréfaut para este mundo invisível onde se cruzam línguas, culturas e hábitos

muito diferentes. “A sensação que se tem quando se entra na mesquita, num templo *sikh* ou numa qualquer igreja é que já não se está em Lisboa, está-se noutro país. É aí que os imigrantes se sentem em casa”, explica Sérgio Tréfaut. O filme capta uma gama vasta de emoções, por exemplo a saudade, emoção que à partida se afigura de difícil captação, dos que vieram em relação aos que ficaram nos países de origem – os pais, os filhos, as mulheres. Alguém liga para casa e a câmara, apesar de distante, capta a saudade das palavras daquele homem brasileiro: “Quando eu for, compro a bicicletinha dele”, “Se a linha cair eu te amo muito, ‘tá bem?””, “A saudade bate”.

Na carrinha dos médicos do mundo, quase não há espaço para movimentar a câmara enquanto se filma um sem-abrigo russo que faz um curativo no pé. Não toma banho há dias. Profissão? “Piloto de aviões.”

Tréfaut explica que o seu projecto era fazer uma espécie de quadro inspirado nos espectáculos de Pina Bausch.⁸ “Não queria contar a história de uma pessoa, de uma família ou sequer de uma comunidade. O projecto era fazer um fresco e tinha que ter um equilíbrio não só informativo mas também afectivo e emocional. Fiz uma lista de quadros que queria abordar. Alguns deles estão lá, como o parto, outros acabaram por não ter a importância esperada. Pensava passar nem que fosse vagamente pela questão das máfias e da prostituição mas não consegui.”

Não é possível ficar indiferente à mulher russa que ao telefone com alguém na Rússia, falando sobre Portugal diz: “Tudo é bom tirando a educação. Aqui o programa é muito mais fácil. O ensino aqui é muito fraco.” Nem ainda ficar indiferente à cena do parto no final do filme em que um bebé filho de imigrantes nasce em Portugal. Não é possível ficar indiferente, pelo significado emocional do momento em si e pelo simbolismo que encerra: o filho dos imigrantes que nasce em Portugal.

Narrativas fotográficas

Tillman (1987, citada por Waterson, 2007: 52) argumenta que as imagens fotográficas penetraram a memória social e que a exposição a essas imagens alterou a forma como as gerações recentes imaginaram o passado. Barthes (1981, op. cit.: 76) refere que “in Photography I can never deny that *the thing has been there*”. A exposição às imagens desafia as audiências a pensar criticamente acerca do que estão a ver.

⁸ Pina Bausch é uma coreógrafa e dançarina da Alemanha. As coreografias são baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e feitas em conjunto. Várias coreografias são relacionadas com cidades de todo o mundo, pois a coreógrafa retira das suas tournées ideias para os seus trabalhos. É directora da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* localizada em Wuppertal. A companhia tem um grande repertório de peças originais e viaja regularmente por vários países.

***Migrations*, Sebastião Salgado**

Sebastião Salgado, economista de formação, é um fotógrafo brasileiro de Minas Gerais que revela um particular interesse por fotografar as vidas dos deserdados do mundo captando um retrato múltiplo do sofrimento humano. Tem fotografado comunidades diversas desde as condições miseráveis dos mineiros de carvão brasileiros às vítimas da fome em África, aos trabalhadores dos poços de petróleo do Kuwait. Sobre o tema das migrações são particularmente relevantes os livros *Migrations* (2000), que inclui fotografias de trinta e nove países, e *The Children: Refugees and Migrants* (2000).

Salgado refere “Espero que a pessoa que entra nas minhas exposições não seja a mesma ao sair”. O reconhecimento da influência do seu trabalho fez com que em 3 de Abril de 2001 fosse nomeado representante especial da UNICEF. Recebeu grande número de prémios em todo o mundo e é adepto da tradição de “fotografia engajada”, corrente que defende que a fotografia deve servir causas, envolver-se em lutas por determinados ideais. Salgado diz: “Espero que como indivíduos, grupos ou sociedade, façamos uma pausa para pensar na condição humana na virada do milênio. Na sua forma mais brutal, o individualismo continua sendo uma fórmula para catástrofes. É preciso repensar a forma como coexistimos no mundo.”

O sucesso das suas fotografias pode relacionar-se com a sua capacidade em revelar a miséria e o sofrimento enquanto em simultâneo celebram a dignidade dos seres humanos. A sua linguagem de imagens é uma linguagem nua em que não existe nada de supérfluo, livre de retórica, demagogia ou beligerância. A profunda tristeza do universo é expressa sem oferecer consolo com uma intensidade que evoca respostas emocionais profundas. Cada fotografia é uma evidência de que as populações estão a transformar-se, de que as fronteiras entre os países estão a desaparecer e de que mais pessoas do que nunca antes na história se concentram nas cidades (Jobey, 2003: 38). As fotografias são a preto e branco, mas incluem uma vasta paleta de tons desde o branco puro, a tonalidades de cinza ao preto denso.

***Por uma vida melhor*, Gérald Bloncourt**

Se os discursos em geral e os das imagens em particular têm estado, nos últimos anos, centrados nos imigrantes, a realidade é que os discursos emigratórios começam a reconquistar centralidade, o que traduz a crescente relevância da emigração. No Semanário *Sol* de 14 de Março de 2008, lia-se que desde 2003 que o Instituto Nacional de Estatística deixara de fazer inquéritos e de recolher dados sobre a emigração mas que a realidade é que actualmente por cada quinze novos imigrantes que entram em Portugal saem cem portugueses para trabalhar no estrangeiro.

Alguns especialistas consideraram que o distanciamento das questões emigratórias e da análise dos problemas e dificuldades que os emigrantes portugueses

foram enfrentando noutros países revelou uma estratégia de preservação da auto-estima nacional. Este apagar da realidade foi nítido na década de sessenta em que eram proibidos livros como “As Histórias dramáticas da emigração”, de Waldemar Monteiro, de 1969, ou “A Emigração Dolorosa” de Nuno Rocha, de 1965.

Curiosamente, o Museu Coleção Berardo inaugurou em 18 de Fevereiro de 2008 uma exposição de cinquenta fotografias do fotógrafo Gérald Bloncourt intitulada “Por uma vida melhor” que retrata um período difícil da história da emigração portuguesa para França desde meados dos anos cinquenta e ao longo dos anos sessenta.⁹ Bloncourt, que a imprensa designou de “o homem que retratou a miséria dos filhos dos grandes descobridores”, ele próprio exilado em França após ter sido expulso do Haiti onde vivia com os seus pais, permaneceu sempre sensível ao sofrimento do estrangeiro num país que não é o seu. O seu activismo político e social contra a ditadura haitiana que lhe valeu o exílio prosseguiu com colaborações com o *La Vie ouvrière*, semanário da Confederação Geral do Trabalho Francesa.

Completando o intuito agridoce de Bloncourt, a exposição, comissariada por Bernadette Caille, integra, para além dos trabalhos fotográficos do autor, filmes e documentários, nomeadamente o filme de José Vieira de 2002 “A fotografia rasgada. Crónica de uma emigração clandestina” e o curto documentário de José Vieira “Os anos de lama”. Na nossa perspectiva, as fotografias poderiam ser agrupadas em três grandes temáticas:

1. A viagem Portugal-França, diferente consoante se tratasse de emigração clandestina (o denominado “salto”) a pé pelos Pirenéus até se chegar a Paris, descalço, com as solas dos sapatos rotas ou de comboio com os documentos na mão. Bloncourt fala de diversas fotografias roubadas tiradas neste contexto porque os imigrantes não queriam ser fotografados.
2. A vida nos gigantescos *bidonvilles* (bairros de lata) miseráveis nos subúrbios de Paris – Champigny sur Marne, Saint Denis, Franc-Moisin...¹⁰ Homens, mulheres e crianças miseráveis, andrajosamente vestidos e sujos a irem buscar água com recipientes de vários tipos, a arranjar o telhado das barracas feitas com restos de materiais diversos, a pôr roupa a secar, tendo sempre por cenário a neve, o fogo, que por vezes consumia as barracas, a lama (daí a referência a “os anos de lama”), a procurarem brinquedos nas lixeiras... A comunidade retratada está muito próxima na aparência e condições de vida das características de uma das comunidades que mais rejeitamos em Portugal – a comunidade cigana.

⁹ As fotografias da exposição, muitas delas nunca publicadas ou expostas, podem ser visualizadas em <http://static.publico.clix.pt/docs/sociedade/porumavidamelhor/index.html>

¹⁰ A meados da década de sessenta, no conjunto de toda a região parisiense, os “bidonvilles” foram aumentando porque ao mesmo tempo que se ordenava a demolição de certos bairros devido ao seu estado de degradação, outros iam surgindo para onde os imigrantes se deslocavam. No final da década de sessenta viviam nos “bidonvilles” cerca de 400.000 emigrantes portugueses, magrebinos, espanhóis e polacos.

3. O trabalho – na construção civil, homens e mulheres a chegarem às fábricas de madrugada, em condições de trabalho sub-humanas.

Tudo contribui para acentuar a dimensão miserabilista da emigração portuguesa em França, dimensão intrinsecamente relacionada com a condição operária, num momento em que os portugueses se parecem ter esquecido que também eles já foram emigrantes noutros países e que os movimentos emigratórios continuam a assumir uma dimensão numérica significativa. Sérgio Gomes (2008)¹¹ escreve: “mas o mais extraordinário é que, quando se percorrem as salas do CCB, percebemos que praticamente não existia em Portugal ‘uma imagem’ do que foi a deslocação de quase um milhão de pessoas de um país para o outro em condições extremas”.

Em conclusão

Encontramo-nos e reconhecemo-nos enquanto povo nas fotografias de Bloncourt? Ou seremos sempre outros perante nós mesmos? Esta é decerto uma questão sobre a qual convém reflectir. Ricour escreve que, ao ouvir uma história ainda não contada, o psicanalista oferece ao analisado a possibilidade de produzir uma história melhor, mais suportável e mais inteligível. Os trabalhos de que falámos contam histórias, não deixam espaços em branco, tocam-nos e modificam-nos. Face a elas não poderemos ficar indiferentes. Dotados da humanidade crítica a que Couze Venn se refere – capacidade de “habitar as histórias dos outros em imaginação”, que histórias sobre os outros e, sobretudo, sobre nós mesmos produziremos para nós mesmos e para os outros a partir das narrativas de Tréfaut, Salgado e Bloncourt?

Referências bibliográficas

- Branigan, E. (1992) *Narrative, Comprehension and Film*, Londres: Routledge.
- Bruner, J. (1986) *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Chatman, S. (1978) *Story and Discourse. Narrative structure in fiction and film*, EUA: Cornell University.
- Denzin, N. (2000) “Preface” in Andrews, M.; Sclater, S. D., Squire, C. & Treacher, A. (eds.) (2000) *Lines of Narrative*, London: Routledge.
- Jobey, L. (2003) “Crossing borders”, *Newstatesman*, 24 de Fevereiro: 38.
- Lyford, A. *et al.* (2005) “Photojournalism, mass media and the politics of spectacle”, *Visual Resources*, vol. 21, n.º 2, Julho de 2005.

¹¹ artephotographica.blogspot.com/2008/05/d-escobrir.html

- Metz, Ch. (1977) *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris: Union Générale d'Éditions.
- Mishler, E. (1986) *Research Interviewing: Context and Narrative*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mitchell, W. J. (ed.) (1980) *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Negrão, M. J. “Lisboetas pretos, de olhos rasgados e a falar russo”, *DN Online*, 20 de Abril de 2006.
- “Nova vaga de emigração”, *Sol*, 14 de Março de 2008.
- Ochs, E. & Capps, L. (1996) “Narrating the self”, *Annual Review of Anthropology*, 25: 19-43.
- Perchick, M. (1993) “Sebastião Salgado”, *PSA Journal*, vol. 59, n.º 11: 12.
- Polya, T.; Laszlo, J. & Forgas, J. P. (2005) “Making sense of life stories: The role of narrative perspective in perceiving hidden information about social identity”, *European Journal of Social Psychology*, 35: 785-796.
- Ryan, M.-L. (2003) “On defining narrative media”, *Image & Narrative*. Online Magazine of the Visual Narrative, Fevereiro: 1-7.
- Squire, C. (s. d.) *Reading narratives*. Forthcoming paper.
- Tolton, C. (1984) “Narration in film and prose fiction: A *mise au point*”. *University of Toronto Quarterly*, 53 (3): 264-282.
- Waterson, R. (2007) “Trajectories of memory. Documentary film and the transmission of testimony”, *History and Anthropology*, vol 18, n.º1: 51-73.
- White, H. (1980) “The value of narrativity in the representation of reality” in Mitchell, W. J. (1980) *On Narrative*, Chicago: The Chicago University Press.

Sites na internet

Sobre *Lisboetas*

<http://www.simplice.net/artigo.php?cat=&id=955>

<http://cinecartaz.publico.clix.pt/filme.asp?id=111403>

<http://www.cinema2000.pt/ficha.php3?id=5449>

Sobre Sebastião Salgado

http://www.masters-of-photography.com/S/salgado/salgado_articles1.html

berkeley.edu/news/media/releases/2002/01/18_salgado.html

Sobre Gérald Bloncourt

http://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/02/inaugurao.html