

**TÃO PERTO DO SILÊNCIO:
Memória, performance e exílio
entre refugiados e requerentes de asilo em Portugal
(Documentário)**

Arlindo Jesus Marques Horta

**Trabalho de Projecto de Mestrado em Antropologia
– Culturas Visuais**

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia – Culturas Visuais, realizado sob a orientação científica de Catarina Alves Costa e co-orientação de Cristina Santinho.

**TÃO PERTO DO SILÊNCIO: MEMÓRIA, PERFORMANCE E EXÍLIO ENTRE
REFUGIADOS E REQUERENTES DE ASILO EM PORTUGAL (DOCUMENTÁRIO)**

ARLINDO HORTA

RESUMO / ABSTRACT

Tão perto do silêncio acompanha os ensaios, as representações e o dia a dia de um grupo de refugiados e requerentes de asilo em Portugal que dinamizam um grupo de teatro amador para reflectir sobre e dar visibilidade à sua experiência enquanto exilados. Enquanto documentário procura contestar representações visuais (e mediáticas) tendencialmente hegemónicas dos refugiados como eternas vítimas, enredados entre as memórias traumáticas de um passado violento e os processos burocráticos de um sistema de asilo pouco sensível às suas vulnerabilidades.

PALAVRAS-CHAVE: *refugiados, documentário, memória, performance*

Tão perto do silêncio/So close to silence follows the rehearsals, performances and days of some refugees and asylum seekers in Portugal which belong to an amateur theater group in order to reflect about and to give visibility of their experience as exiles. As a documentary it intends to contest some gradually hegemonic visual (and *media*) representations of the refugees as eternal victims, caught up between the traumatic memories of a violent past and the bureaucratic processes of an asylum system with little sensitivity to their vulnerability.

KEY-WORDS: *refugees, documentary, memory, performance*

ÍNDICE

Introdução.....	1
Parte 1 : Enquadramento teórico do projecto.....	4
1. 1. O grupo de teatro <i>Refugiacto</i>	4
1. 2. Reflexão inicial sobre as possibilidades de conduzir uma investigação em antropologia através de uma câmara de filmar	8
1. 3. Refugiados no mundo: breve enquadramento teórico	16
1. 4. Breve exposição da situação dos refugiados e requerentes de asilo em Portugal	23
Parte 2: Método, processos e contingências	29
2. 1. A minha relação com o grupo.....	29
2. 2. O difícil equilíbrio entre o domínio da técnica e a preocupação estética	33
2. 2. 1. Captação das actuações	35
2. 2. 2. Captação dos ensaios	36
2. 2. 3. Captação das visitas diálogos com os protagonistas.....	39
Parte 3: Reconstruir o real.....	43
Parte 4: O corpo, a memória e os sentidos: reflexão a partir do filme final	55
Conclusão.....	63
Bibliografia	65
Anexo A: Carta aberta ao grupo Refugiacto.....	I
Anexo B: Guião visita Asif.....	III
Anexo C: Guião visita Omid.....	V
Anexo D: Guião visita Yana	VII

INTRODUÇÃO

Como projecto final do mestrado em Culturas Visuais propus-me fazer um documentário sobre o quotidiano de alguns refugiados em Portugal que dinamizam um grupo de teatro amador para reflectir sobre e dar visibilidade à sua experiência enquanto exilados. O meu objectivo, ao realizar este documentário, era reflectir sobre a forma como este grupo bastante heterogéneo de pessoas das mais variadas origens, e com histórias e percursos de vida muito diferentes, constrói a representação [pública] de uma experiência [traumática, em muitos dos casos] de sofrimento, desenraizamento e perseguição. Dito de outra forma, queria fazer um filme sobre a [re]construção da memória, dentro destas circunstâncias muito particulares.

À partida, qualquer filme “sobre” *refugiados* seria “interessante”. Pelo menos sempre foi essa a reacção que eu obtive de amigos e interlocutores vários a quem relatava o projecto que me ocupou ao longo dos três últimos anos. Pelo que percebi, a palavra *refugiado* convoca expectativas suficientes para que a maioria das pessoas a considere merecedora de um *olhar cinematográfico* ou *documental*. Convoca um *pathos* carregado de possibilidades narrativas: histórias de fuga e sofrimento, experiências de vida marcadas por traumas e conflitos vários, incontáveis obstáculos a ultrapassar para ter acesso ao acolhimento numa sociedade alheia. São, em última análise, nas nossas vagas representações colectivas, narrativas-limite que remetem para a fragilidade da condição humana num mundo atravessado pela violência. *Narrativas dramáticas*, por excelência.

Admitindo a função catártica do *drama* na[s] sociedade[s] ocidental[ais], não é de estranhar, portanto, que esta seja a abordagem recorrente da categoria *refugiados* em reportagens de imprensa e de televisão, ou até nalguns documentários recentes¹. Confrontados com estes relatos de sofrimento e estas narrativas de dor e sobrevivência, dir-se-ia que o acesso à *verdade* sobre estas pessoas, sobre estas experiências de vida, é algo fácil, evidente e unívoco. As

¹ “La forteresse” de Fernand Leger (2009); “Les arrivants” de Claudine Bories e Patrice Chagnard (2010)

próprias imagens que circulam, globalmente, sobre refugiados dir-se-iam “contar toda a história”, como refere Liisa Malkki (1996: 386).

E, no entanto, nada é mais elusivo, mais volátil, do que uma memória construída sobre experiências traumáticas, violentas, em contextos de fuga, de permanente adaptação a espaços e sociedades estranhas, em condições socioeconómicas de reiterada fragilidade. À excepção da nossa própria memória, a *memória do[s] outro[s]* é um espaço interdito, algo que fica sempre *aquém e além* de um corpo, de uma voz e de múltiplos silêncios. [O que não se esquece, e não se quer dizer. O que não se diz, por impossibilidade de lembrar. O que se esquece, e se diz de outra maneira. O que se lembra sempre, porque repetimos sempre.] Considerar que o relato de uma experiência de sofrimento é uma espécie de *via de acesso universal* à verdade sobre alguém parecia-me [e parece-me] uma forma de prepotência sobre a narrativa desse *outro* [nem o próprio *sofrimento* é, de resto, uma experiência de *sentido universal*].

Eram, por isso, inúmeras as questões que iniciar a realização de um documentário desta natureza levantava. A primeira dúvida era, desde logo, que filme queria afinal fazer? Porquê um filme *sobre* ou *com* refugiados? De seguida, como produzir imagens relevantes [pertinentes] num contexto tão inundado por outras imagens de *sentidos* e de *equívocos* globalmente reproduzidos? Ou ainda, como contestar as evidências convocadas pela categoria *refugiado*? Ou como lutar contra as expectativas sobre qual o *tipo* de filme a concretizar? Não apenas a gestão das expectativas de eventuais espectadores, mas também as expectativas dos próprios refugiados – a quem é constantemente solicitada uma *performance* fundada na memória – e [sobretudo] as minhas próprias expectativas enquanto realizador [a procura de narrativas, potencialmente armadilhada por uma eventual *atração congénita pelo drama...*].

Ao decidir trabalhar sobre o grupo de teatro *Refugiacto* procurei, nesta perspectiva, explorar um contexto onde a representação|performance de memórias e narrativas fosse um acto de exposição voluntário e controlado pelos próprios *refugiados*. E neste pormenor aparentemente inofensivo residia toda uma enorme diferença. O filme que resulta deste processo essencialmente

colaborativo procurou ser um verdadeiro encontro de *olhares*, fundado numa ideia clássica de *cinema de observação*, mas também numa forma de diálogo aberto com os seus protagonistas que interpelam a câmara com as memórias que desejam partilhar, com os seus silêncios, as suas expectativas e as suas reivindicações.

PARTE 1

Enquadramento teórico do projecto

1.1 | O grupo de teatro *Refugiacto*

O *Refugiacto* foi constituído há cerca de oito anos. O grupo partiu da iniciativa de Isabel Galvão, professora de Português no Conselho Português para os Refugiados [CPR, a ONG que, em Portugal, se constitui como *parceiro operacional* do ACNUR, Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados], como forma de dinamizar o ensino da Língua junto dos requerentes de asilo acolhidos pelo CPR. Depois deste impulso inicial o grupo manteve-se, ao longo do tempo, como uma estrutura informal que trabalha pequenas peças originais construídas a partir de estratégias e textos diversificados: as narrativas biográficas dos seus elementos, improvisações colectivas sobre a experiência da viagem e da fuga, reconstituição [*re-enactment*] de episódios caricatos da chegada a Portugal e do próprio processo [institucional] de acolhimento [pequenas sátiras, por exemplo, ao funcionamento burocrático do Centro de Acolhimento do CPR], textos literários elaborados sobre memórias de refugiados [a peça “Abrigo” tem textos escritos por Filomena Marona Beja a partir dos testemunhos de refugiados por ela recolhidos] e poemas escolhidos pelos elementos do grupo como forma de expressão dos valores que contextualizam a sua situação [liberdade, solidariedade, refúgio].

O grupo actual tem entre 18 a 20 e poucos elementos. O elenco não é fixo, e os elementos do grupo vão entrando e saindo ao sabor das disponibilidades de cada um, do curso das suas vidas [alguns requerentes acabam por se fixar noutras partes do país ou noutra país europeu] e dos laços afectivos que se vão formando entre os seus elementos. A *fluidéz* da sua constituição parece ser um reflexo simultaneamente simbólico e concreto do fluxo de circulações que caracteriza a própria experiência dos refugiados no interior do Centro de Acolhimento para Refugiados da Bobadela [CAR, a principal estrutura de apoio do CPR]. O *Refugiacto* é, porém, maioritariamente constituído por refugiados já

integrados, com o processo de requerimento de asilo concluído, e a sua existência é totalmente exterior à instituição “CPR”. A ligação institucional existe apenas informalmente: ao grupo é permitido ensaiar no auditório do Centro de Acolhimento, as estreias das suas peças acontecem normalmente em contextos de comemoração institucionalizada [as comemorações do Dia Mundial do Refugiado, 20 de Junho; os festejos do final do ano], e os novos elementos que vão entrando para o grupo fazem-no muitas vezes quando ainda estão no Centro de Acolhimento [altura em que passam, necessariamente, pelas aulas de Português de Isabel Galvão, e à qual manifestam a sua vontade de integrar o grupo].

Os elementos que faziam parte do *Refugiacto*, no momento em que registei os ensaios, eram: o Asif, de Caxemira, o Diaby, da Costa do Marfim, o Omid, o Davoud e a Sahar, do Irão, o Reza e o Omid, do Afeganistão, a Yana e a Anastassia, da Bielorrússia, a Valentina, da Rússia, e a sua filha Rita [nascida já em Portugal], o Sherif, da Albânia, o Ajet, do Kosovo, o Chris e a sua filha Sabina, do Myanmar, o Chaminda e o Supun, do Sri Lanka. O grupo conta ainda com a Isabel Galvão, a Cláudia Elias e a Sofia Cabrita, portuguesas, a primeira ligada ao CPR e também a principal dinamizadora do grupo, a segunda voluntária na altura de formação do grupo e que continua até hoje quer como atriz quer como colaboradora na encenação e nos textos de algumas peças, a terceira atriz e encenadora que colabora por vezes na encenação de algumas peças. Além da Sofia, o grupo era na altura encenado pelo Davoud, um refugiado iraniano com formação e experiência profissional em Teatro.

Além das comemorações do Dia Mundial do Refugiado, no Centro de Acolhimento, e dos festejos de final do ano, o *Refugiacto* actua sobretudo em eventos ou a pedido de algumas organizações|instituições. A primeira vez que assisti a uma representação deles, e que os conheci, foi durante os “Dias do Desenvolvimento”, um evento do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento no Centro de Congressos de Lisboa, onde o *Refugiacto* estava integrado na apresentação do CPR enquanto ONG. Seguiram-se representações em escolas [Liceu Camões; Escola Superior de Educação], em encontros de teatro com preocupações comunitárias [a última foi numa iniciativa do INATEL, “Arte

Escola Comunidade”], nas comemorações do 25 de Abril [é já uma tradição do *Refugiacto* a actuação no Arraial de Abril, no Largo do Carmo]. Estas apresentações públicas são fruto, na maior parte, de contactos directos feitos ao CPR ou à professora Isabel Galvão, motivados pela curiosidade que o grupo tem gerado à medida que a sua actividade se vai tornando mais conhecida [recentemente começaram a ter alguma atenção mediática]. As apresentações são geralmente complementadas por um espaço de debate com o público, onde são colocadas aos elementos do grupo questões relacionadas com as experiências de cada um, com as experiências do grupo, com o processo de integração e com a condição do que é *ser refugiado* em Portugal.

O grupo ensaia, geralmente, uma vez por semana, sem dia fixo; os ensaios são marcados em função da disponibilidade dos seus elementos, normalmente acontecem à noite, ou durante o Domingo. É raro um ensaio em que estejam presentes todos os elementos, o que torna a encenação de cada peça um desafio particular. Muitas vezes só é possível reunir todo o elenco na véspera da estreia, ou no próprio dia. É, porém, notável o empenho com que todos abdicam de horas de descanso, de dias de descanso, para dar continuidade a um projecto desta natureza; a maior parte está nos ensaios depois de longos dias de trabalho, alguns vêm [de transportes públicos] de locais bem distantes da Bobadela [de Lisboa, do Cacém, de Almada], muitas vezes sem mesmo ter tempo para jantar ou comer algo, já que os ensaios são suposto começarem às oito da noite [é frequente sair dos ensaios às onze e meia, meia-noite, sem que alguém tenha comido; quando há capacidade organizam-se breves refeições improvisadas pós-ensaio nas instalações do Centro de Acolhimento].

Este empenho é reflexo de uma outra dimensão do grupo que será, possivelmente, a principal razão da sua existência. De facto, os encontros entre os elementos do *Refugiacto* não se resumem aos ensaios ou às representações teatrais. Há uma componente afectiva muito importante na coesão do grupo: encontram-se frequentemente para pequenas comemorações [aniversários, piqueniques, excursões a outros locais do país], para assistir a espectáculos de teatro, de música, [para os quais a Isabel consegue muitas vezes, através do CPR, ou bilhetes gratuitos ou a preço reduzido]... Os aniversários de cada elemento

são devidamente celebrados, com um bolo e um presente da responsabilidade do grupo [há mesmo um sistema organizado de atribuição de presentes: é o último aniversariante sempre o responsável pela compra, com a ajuda do grupo, do presente do aniversariante seguinte]. Esta dimensão familiar do *Refugiacto*, para a qual os próprios elementos do grupo chamam várias vezes a atenção [“somos uma família”], e a forma como ela é vivida por todos, remete naturalmente para a dimensão solitária da condição de refugiado no contexto de um país desconhecido, sem o apoio de redes sociais ou familiares, em muitos casos. Fazer parte do *Refugiacto* é também, e de forma muito consciente, uma tentativa de integrar um colectivo onde a experiência comum de sofrimento, perseguição e fuga permite construir entendimentos, viver afectos e mitigar as dificuldades inerentes aos processos de integração individuais.

1.1 | Reflexão inicial sobre as possibilidades de conduzir uma investigação em antropologia através de uma câmara de filmar

In making films, we are constantly advancing our own ideas about a world whose existence owes nothing to us. In fiction films as well as non-fiction films, we use “found” materials from this world. We fashion them into **webs of signification**, but within these webs are caught **glimpses of being** more unexpected and powerful than anything we could create. (MacDougall, 2006: 4-5, destaques meus)

Para além das questões específicas sobre o documentário que me propus realizar, subsistem questões teóricas sobre o papel da *imagem* [do *visual*] na antropologia contemporânea que me interessa abordar previamente.

A antropologia permanece, em grande parte, uma ciência do domínio da *escrita*. Historicamente, a *imagem* foi [quando não pura e simplesmente esquecida] relegada para um papel subalterno no interior da disciplina, como ferramenta de auxílio no registo de dados ou como matéria de arquivo e classificação de artefactos etnográficos e/ou museológicos. David MacDougall resumiu-o de forma acutilante:

we see the visual in anthropology kept in safe bounds, like a bomb with the detonator removed (2006: 223).

A máquina fotográfica e a câmara de filmar raramente foram olhadas como uma ferramenta de *pesquisa* em si mesmas. Um meio para conduzir um tipo de *investigação particular* do real e obter, através delas, um *conhecimento válido* dos múltiplos processos de interacção social. As razões para isto acontecer são várias e historicamente motivadas, mas entre as que MacDougall aponta (2006: 213-260) sobressai o facto de frequentemente entendermos as imagens não por aquilo que elas *são*, efectivamente, mas pelo *sentido* que lhes atribuímos [aquilo que *pensamos* que elas *representam*]:

Images reflect thought, and they may lead to thought, but they are much more than thought. We are accustomed to regarding thought as something resembling

language – the mind speaking to itself or, as dictionaries put it, a process of reasoning. But our conscious experience involves much more than this kind of thought. It is made up of ideas, emotions, sensory responses, and the pictures of our imagination. The way we use words all too often becomes a mistaken recipe for how to make, use, and understand visual images. By treating images – in paintings, photographs, and films – as a product of language, or even as a language in themselves, **we ally them to a concept of thought that neglects many of the ways in which they create our knowledge.** (MacDougall, 2006: 2, destaque meu)

Nesta perspectiva, que tipo de conhecimento antropológico é então possível obter através da utilização da *imagem* como ferramenta de pesquisa principal? [Ou mais especificamente, através de um filme?] A resposta a esta questão central, tal como foi colocada por MacDougall há alguns anos (em *Transcultural Cinema*, retomada em *The corporeal image*), será ainda hoje o ponto de partida para definir objectivos e traçar caminhos possíveis quando pensamos na realização de um filme. Sem querer tornar este relatório numa exposição conceptual sobre o futuro e as contingências teóricas da antropologia visual, importa-me apesar disso lembrar os argumentos de MacDougall em defesa do conhecimento antropológico *específico* desta área.

De acordo com MacDougall (2006, 1998), a imagem fotográfica tem uma qualidade material [enquanto *reprodução mecânica do real*] que a torna irreduzível. Não lhe podemos *fixar* um sentido. *Mostra tudo* e ao mesmo tempo *não diz nada*. Sem uma *narrativa* que a contextualize, permanece opaca ao sentido que lhe possamos atribuir. Enquadrada numa *narrativa*, facilmente elude o seu sentido primordial projectando inúmeras outras leituras. Escapa sempre ao controle de quem a produz e|ou de quem a vê. Daí o seu *problemático valor científico*.

We see conceptually, metaphorically, linguistically. But whatever our culture, we also see to some extent literally. There is always a tension between these two ways of seeing, and between our consciousness of meaning and of being.
[MacDougall, 2006: 2]

A *leitura* de uma imagem é, pois, o produto de uma tensão contínua entre o sentido [*meaning*] expresso pelo olhar de quem a enquadrou [o ponto de vista do fotógrafo ou cineasta], o sentido que lhe é atribuído por quem a olha [o espectador] e o carácter [*being*] insubmisso da matéria em si [o real fotografado, fixado no tempo e no espaço]. É precisamente neste carácter insubmisso, nesta natureza rebelde, da imagem fotográfica [sempre pronta a escapar aos sentidos que lhe são impostos] que reside, segundo MacDougall, a especificidade de um novo tipo de conhecimento antropológico, ou pelo menos a chave para lhe aceder.

Ao filmar alguém num determinado contexto não posso nunca reduzir essa pessoa a um ponto de vista unívoco [o *meu ponto de vista*]. A matéria filmada [de um *corpo-outro*, de um *espaço-outro*] convoca inevitavelmente uma infinitude de potenciais significados mas também projecta um ***sentido em si*** que, em última análise, resiste a todas as conceptualizações e simbolismos e inunda os sentidos [e a consciência] de quem a olha. Como diz MacDougall,

Films allow us to go beyond culturally prescribed limits and glimpse the possibility of being more than we are. They stretch the boundaries of our consciousness and create affinities with bodies other than our own. (2006: 16)

Os filmes [e em particular documentários e filmes etnográficos] oferecem-nos a possibilidade de compreender o mundo e *o[s] outro[s]* de uma forma radicalmente nova. Oferecem um tipo novo de conhecimento centrado não apenas no pensamento conceptual, mas também na percepção [visual, auditiva] e na intuição dos sentidos e do próprio corpo. Permitem-nos, por assim dizer, *habitar* outros espaços e outros corpos. A *transculturalidade* (MacDougall: 1998) da imagem fotográfica, a sua capacidade de transcender os limites das categorias [culturais, sociais, etc] em que encerramos *o outro*, colocando em evidência a *realidade* de um rosto, de um corpo, de uma forma específica [individual] de se relacionar com o mundo [acentuando a *materialidade* da experiência|vivência humana], dá-nos acesso a um conhecimento radicalmente humano – *intuitivo, emotivo, imaginativo, sensorial*, e mesmo, até certo ponto, *fisiológico*.

O cinema, em particular, elegeu o corpo humano como matéria central das suas narrativas [ficcionais e não-ficcionais] e da própria gramática fílmica [do plano de conjunto ao grande plano, a relação com o espaço mede-se através da distância da câmara aos corpos filmados]. Um filme será, por isso, um ponto de encontro privilegiado [algo semelhante a um *local de comunhão*] entre o[s] corpo[s] filmados[s], o corpo de quem filma [o *corpo que olha* com um determinado interesse, um ponto de vista específico] e o corpo de quem vê [o *corpo-espectador*]. (MacDougall, 2006: 13-30) Um filme permite-nos

to reenter the corporeal spaces of our own and others' lives – the manner in which we all, as social creatures, assimilate forms and textures through our senses, learn things before we understand them, share experiences with others, and move through the varied social environments that surround us.

(MacDougall, 2006: 270)

Dito de outra forma, franquia o acesso a um conhecimento anterior à própria *ideia* de conhecimento.

MacDougall propõe, nesta perspectiva, uma antropologia visual que, por um lado, utilize a natureza expressiva própria do meio [audio]visual [a polissemia da imagem, a gramática da montagem], em vez de se socorrer de estruturas e processos derivados da teoria escrita [as convenções didáticas do documentário “educacional”], e, por outro lado, abandone de vez qualquer pretensão de um conhecimento cientificamente validável, antes contribuindo com a sua especificidade para um novo tipo de saber antropológico particularmente relevante em áreas de renovado interesse na antropologia contemporânea [a identidade e a agencialidade, a performance, as emoções, a cultura material, a interacção social num mundo globalizado, os media...] (2006: 269-273)

As ideias de David MacDougall informam muito do meu trabalho enquanto realizador. Parece-me oportuno, no entanto, acrescentar que a antropologia dotou-nos também de ferramentas conceptuais e de um treino específico do *olhar* que ajudam a evitar muitas das armadilhas que a construção de *representações do outro* naturalmente encerra. Num mundo onde a circulação

de imagens e de representações está em progressiva aceleração e onde a mediatização dessas representações obedece tanto à lógica do consumo quanto ao discurso ideológico de um centro político-económico, a **visibilidade** tornou-se um dispositivo central do exercício e do acesso ao **poder**. *Estar visível* [ou tornar-se ou tornar] num espaço globalizado é cada vez mais uma forma de inscrever politicamente no mundo [isto é, reafirmando ou subvertendo uma hierarquia] uma determinada *representação*. [Quando se trata da *representação de um "outro"* é frequente, no discurso dos *media* especialmente, confundir *representação* com *vigilância do "outro"*.]

A tomada de consciência pós-Foucault sobre a relação íntima entre "conhecimento" e "poder" [na qual o binómio "observador"- "observado" é a expressão concreta de uma hierarquia e de uma desigualdade fundamentais] e o debate pós-moderno que se seguiu sobre as questões da *vocalidade* no seio da antropologia centralizaram ainda mais as dificuldades da construção das representações na definição desse *olhar sobre o outro*.

Quando pensamos no dispositivo fotográfico, e em especial nos suportes audiovisuais, os mecanismos de poder implícitos na relação *observador/observado* assinalados por Foucault tornam-se explícitos através dessa desigualdade primordial entre quem filma e quem é filmado - o primeiro tem nas suas mãos uma tecnologia que permite olhar e fixar um ponto de vista sobre um outro [em última instância, vigiá-lo], o segundo, ao aceitar esse olhar exterior [um dispositivo que escapa ao seu controle mas que o representa perante uma audiência que também está fora do seu alcance] aceita ser definido por essa relação de submissão. [Como Susan Sontag escrevia, uma câmara pode ser entendida como algo semelhante a uma arma (2008:14).]

Apesar de haver algo no sujeito filmado, como MacDougall defende, que em última análise resiste a todas as leituras feitas a partir do exterior [por quem filma ou por quem vê], a questão central permanece esta: como devolver através de uma imagem o tal *ponto de vista do outro* [*emic*] que está na base de todo o edifício antropológico, quando uma câmara objectifica de uma forma [pode

dizer-se] tão violenta um “ponto de vista de sentido único” sobre esse *outro* enquanto *ser/objecto observado, escrutinado, exposto*?

A good film reflects the interplay of meaning and being, and its meanings take into account the autonomy of being. Meaning can easily overpower being. [...] In making films, wise filmmakers create structures in which being is allowed to live, not only in isolated glimpses but in moments of revelation throughout the whole work. These form their own connections above and beyond our intentions as filmmakers. **This is why knowing when to desist in our interpretations is so important, to allow these moments to connect and resonate.**

(MacDougall, 2006: 4-5).

Destaquei a última frase como forma de registar o conselho [e a boa intenção] para mais tarde discutir. O que me importa salientar, para já, é a proposta de MacDougall para que os processos utilizados e as estruturas criadas por um filme possam, conscientemente, reflectir a pluralidade de significados possíveis de uma determinada *representação* dando à matéria filmada [aos sujeitos representados] o *tempo* e o *espaço* justos para que **exista[m]** *autonomamente* [enquanto matéria **concreta**, por assim dizer].

Para tornar isto possível isto não há, porém, como no método etnográfico, um modelo ideal para nos conduzir [ou para contrapor]. Conseguir realizá-lo depende sempre, em grande parte, da sensibilidade própria de cada cineasta. Da sua capacidade de encontrar a **distância justa** para abordar cada momento e cada realidade [um rosto, um corpo, um grupo, uma paisagem, um contexto]. Da forma como inscreve o seu corpo numa determinada realidade social. Dos sentidos estético e ético que informam as suas escolhas enquanto cineasta. Se entendermos o acto de filmar como uma **performance do olhar**, o acto de olhar com uma determinada vontade, com um interesse específico, de escutinar a realidade seleccionando o que estimamos significativo num determinado contexto (MacDougall, 2006: 7), para encontrar essa **distância justa** importa pois examinar os nossos próprios padrões de observação,

undiverted by the conventions and interpretations that we receive from society and that constantly crowd upon us. (MacDougall, 2006: 7)

Esta vigilância da nossa performance enquanto “produtores profissionais de imagens” só pode ser empreendida, na minha opinião, se tivermos em consideração o valor político que o acto de filmar representa na sociedade contemporânea. Pessoalmente, não consigo separar a realização de um documentário daquilo que, à falta de melhor termo, eu chamaria a sua *responsabilidade social*. Quando me refiro ao valor político de um filme não estou, porém, a referir-me à sua capacidade consciente de *empowerment* dos seus protagonistas [algo que para mim recai sob o domínio da propaganda ideológica] ou de subversão de lógicas de poder instituídas [o muito popular “documentário de denúncia”]. O valor político de um filme está por um lado na forma como inscreve uma determinada representação [uma determinada imagem] num conjunto mais vasto de representações visuais [eventualmente hegemónicas] que circulam local e globalmente; por outro lado – e este é sem dúvida o aspecto que mais me interessa – reside sobretudo no tipo de relação que estabelece com aqueles que filma.

A realização de um documentário sobre *refugiados* propunha, relativamente ao que acabei de expor, uma série de desafios muito concretos. Em primeiro lugar, as imagens que são produzidas sobre *refugiados* são suportadas por poderosas narrativas globais e circulam no mundo com uma facilidade inversamente proporcional à mobilidade dos próprios refugiados. [Podemos, com alguma ironia, sustentar que as suas representações os precedem, no imaginário e no confronto real com os países de acolhimento.] Apesar de algumas nuances relevantes que as distinguem entre si [as imagens e narrativas postas a circular por organizações humanitárias – como o ACNUR – e as imagens produzidas no âmbito dos media internacionais, por exemplo], são sobretudo representações de pessoas destituídas de um lugar no mundo, eternas vítimas da indiferença geral.

Em segundo lugar, são também representações e narrativas que questionam as diferenças reais entre o posicionamento moral e o discurso oficial dos países desenvolvidos [ditos *ocidentais*] relativamente à defesa dos direitos humanos e as práticas efectivas das políticas de asilo levadas a cabo por esses mesmo países (cf. Santinho, 2011: 51-52). Muitos dos documentários e|ou

reportagens a que assistimos são sobretudo a *ilustração* [e quero destacar aqui o valor literal desta palavra] de um espaço atravessado por fronteiras e obstáculos à mobilidade de pessoas, permanentemente condicionada e regulada por noções difusas de legalidade|ilegalidade. São representações em que os *refugiados* são sobretudo um espelho da nossa consciência, na medida em que nos devolvem uma imagem real de forma como nos relacionamos com *o[s] outro[s]*. São, por isso, em última análise, narrativas sobre nós próprios [um filme como o já referido *La Forteresse* será um documentário específico sobre as nossas políticas de asilo e a nossa capacidade de acolhimento].

Em terceiro lugar, aquela que será talvez a questão mais complexa com que me debati: considerando que aos refugiados é constantemente solicitada uma *performance da sua memória* (Santinho, 2011: 180) [por parte das autoridades, da comunicação social, da própria população em geral – Omid desabafou certa vez que as perguntas que as autoridades lhe faziam, eram as mesmas que lhe eram colocadas pelas pessoas que o conheciam – *como vieste? porque vieste?* – “as mesmas perguntas que eu tenho de responder à polícia, eu tenho de responder ao povo também!” dizia], que tipo de relação deveria estabelecer com aqueles que queria filmar para que o meu olhar fosse um olhar justo, isto é, de onde estivesse ausente uma perspectiva de poder?

Para contextualizar estas diversas questões levantadas importa então expor sucintamente outros aspectos analisados no âmbito da teoria antropológica relativas aos próprios refugiados.

1.3 | Refugiados no Mundo: breve enquadramento teórico

O estatuto de *refugiado* é um estatuto jurídico consagrado pelo Direito Internacional através das disposições contidas na Convenção de Genebra de 1951. De acordo com esta, é *refugiado*

[...] qualquer pessoa que, receando com razão ser perseguida em virtude da sua raça, religião, nacionalidade, filiação em certo grupo social ou das suas opiniões políticas, se encontre fora do país de que tem nacionalidade e, em virtude daquele receio, não possa ou não queira pedir a protecção daquele país.

(Convenção de Genebra, parágrafo 2º, Secção A, do artigo 1º)

Para ser considerado *refugiado*, e poder usufruir da protecção e do direito a ser acolhido por um país terceiro [onde está incluída a garantia do não-repatriamento para o território de origem], é necessário solicitar asilo junto das autoridades desse país e submeter-se a um processo burocrático para constatação do preenchimento dos requisitos definidos pela Convenção de Genebra. Este processo visa, sobretudo, avaliar se as circunstâncias da viagem do requerente são motivadas por um “*receio fundado de perseguição*”, e um dos momentos cruciais desse processo é, normalmente, constituído por uma entrevista conduzida por agentes de autoridade; no caso português, por um agente do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras [organismo que decide sobre a atribuição ou não do estatuto de refugiado, embora, em caso negativo, o requerente possa ainda recorrer directamente ao Ministro da Administração Interna] com a presença de um jurista do CPR. Como assinala Cristina Santinho (2011: 180-181) parte da condição dos refugiados passa, assim, por fazer acreditar às autoridades do país de acolhimento na veracidade de uma história de perseguição e sofrimento.

A única ferramenta que o requerente de asilo possui é a performance do seu próprio corpo, as “narrativas da sua memória”. O modo como conta a sua história, a forma como diz tudo com pormenores ou, por outro lado, exhibe silêncios, a intensidade do olhar, ou a fragilidade e submissão com que encara o agente da autoridade, as referências que oferece do país, a postura do corpo na cadeira, a capacidade de chorar ou de, pelo contrário, reprimir as emoções, toda a subjectividade contida neste acto, é enfim, o verdadeiro passaporte para quem

não tem (ou não quer ter) outras formas de provar a sua identidade, numa sociedade em que o papel, os documentos, a imagem do eu, substitui a própria identidade física do sujeito. (Santinho, 2011: 180-181)

Como também referem Amy Shuman e Carol Bohmer (2004), a construção de *narrativas de perseguição* é a única forma que os requerentes de asilo têm para provar o seu passado, mas os valores e as referências culturais que informam a ideia de “perseguição” são muitas vezes diferentes para os requerentes e para os agentes de autoridade que os entrevistam e de cuja decisão depende o sucesso do pedido de asilo. Para indivíduos sujeitos a acontecimentos traumáticos, de sofrimento físico e psicológico, é quase sempre muito difícil enquadrar a sua narrativa pessoal (o seu trauma) nos parâmetros jurídicos definidos pelo Estatuto do Refugiado [norteados, sobretudo, por uma ideia de “perseguição política”: mesmo quando os motivos são religiosos, étnicos ou de género – neste último caso, os exemplos referentes à violência de género são bastante elucidativos (Shuman e Bohmer, 2004: 398): os agentes de autoridade tendem a distinguir entre o que consideram “normal” e o que consideram “extraordinário” no âmbito da cultura de um país para determinar se o exercício dessa violência é motivado por razões excepcionais – “perseguição” – ou faz parte do padrão cultural do mesmo, e portanto recai sobre a esfera do comportamento privado]. Para além das dificuldades em dar a expressão consciente de uma *perseguição* a memórias pessoais traumáticas, muitas pessoas ajustam as suas narrativas ao que imaginam ser esperado delas; Shuman e Bohmer referem, por exemplo, a importância de medir o impacto de uma “cultura de asilo” (2004: 402) na construção de discursos que reflectem as experiências comuns a requerentes de asilo de diferentes partes do mundo. Os requerentes de asilo cruzam-se, nas suas viagens, nos centros de acolhimento, no interior das suas próprias redes sociais, com as experiências e as histórias de outros requerentes, que muitas vezes os aconselham e ajudam a desenvolver estratégias específicas para a superação dos processos burocráticos dos países onde tencionam pedir acolhimento [Entre os elementos do grupo, Diaby conta, por exemplo, como tinha a intenção de pedir asilo em Espanha, mas acabou por decidir-se por Portugal após outros refugiados o terem aconselhado nesse sentido – alegadamente por ser mais fácil obter o estatuto em Portugal]. Shuman e Bohmer destacam igualmente que a

similitude das narrativas tanto pode servir para legitimar a credibilidade das mesmas junto das autoridades como servir de base à desconfiança de que foram copiadas da experiência de terceiros (2004: 397).

O processo de requerimento de asilo joga-se, por isso, numa complexa teia de representações do que é *verdade* ou *mentira* – onde o desempenho e a exibição das *emoções* é particularmente determinante –, agravada pela existência de barreiras culturais e linguísticas que estreitam ainda mais as possibilidades de entendimento entre quem pede e quem concede asilo. A construção da performance de um passado [a memória como património em *display*] torna-se, deste modo, para um refugiado, uma possibilidade *dramática* de [re]construção de uma identidade.

As memórias de sofrimento e tortura a que a maior parte dos refugiados estão sujeitos, condicionam a sua visão retrospectiva do passado. Não necessariamente de uma forma patológica resultante de personalidades múltiplas, mas como necessidade de repetição contínua de um passado (para si próprio e continuamente para os outros) que deriva, em parte, da reconstituição imaginária de uma memória que, devolve ao refugiado o sentido da sua existência. Perante a exigência das autoridades de apresentação de uma história credível, o requerente de asilo recria uma imagem possível, a partir de papéis múltiplos e por vezes socialmente aprendidos com companheiros, vítimas de contextos de violência e provenientes de origens nacionais semelhantes (existem movimentos aprendidos, respostas que se reproduzem, contactos e conselhos facilitados pela facilidade de comunicação na Internet). (Santinho, 2011: 181)

Durante o processo de requerimento de asilo um *refugiado* encontra-se num permanente estado de transitoriedade, indefinição e instabilidade: não pode regressar ao seu território de origem, sob pena de colocar em risco a sua vida, mas não pertence ainda ao lugar a que chegou – vive na incerteza de ver ou não o seu pedido aprovado, a única coisa que lhe garante que não será repatriado. O seu futuro será decidido com base na sua capacidade para se separar de outra categoria com a qual é frequentemente associado, a de *migrante económico*. Os processos burocráticos de avaliação dos pedidos de asilo são normalmente demorados, e, embora variando de país para país, estendem-se por vezes ao

longo de anos. Para definir este estado de permanente transitoriedade dos *refugiados*, Zygmunt Bauman (2007) recorda um conceito de Michel Agier, o conceito de *hors du nomos*, “fora da lei”, não fora da lei deste ou daquele país, mas fora de qualquer lei. Para Bauman, a condição dos refugiados é o exemplo máximo daquilo que ele define como a “modernidade líquida”, o estado de permanente instabilidade que caracteriza o mundo contemporâneo, do qual desapareceram as referências duradouras, e no qual os indivíduos são obrigados a agir e a planejar as suas vidas em função da incerteza a longo prazo.

Refugees find themselves in a cross-fire; more exactly in a double bind. They are expelled by force or frightened into fleeing their native countries, but refused entry to any other. They do not *change* places; they *lose* their place on earth and are catapulted into a nowhere, into Augé’s ‘non-lieux’ or Garreau’s ‘nowherevilles’, or loaded into Michel Foucault’s ‘Narrenschiifen’, a ‘drifting place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea’ [...] In a world filled to the brim with imagined communities they are the *unimaginables*. (Bauman, 2007: 45)

A questão da construção da identidade do *refugiado* é, no entanto, mais complexa do que uma abordagem generalista [e, até certo ponto, essencialista, como a de Bauman] permite avaliar. É necessário, por um lado, considerar a forma como a construção dessa identidade é projectada sobre a pessoa do *refugiado* pelas representações [visuais, mediáticas, institucionais] que circulam globalmente. Representações essas que, como Liisa Malkki destaca, constroem um imaginário colectivo dos *refugiados* enquanto *vítimas universais* (1996: 378):

The visual representation of refugees appears to have become a singularly translatable and mobile mode of knowledge about them. Indeed, it is not farfetched to say that a vigorous, transnational, largely philanthropic traffic in images and visual signs of refugeeness has gradually emerged in the last half-century. Pictures of refugees are now a key vehicle in the elaboration of a transnational social imagination of refugeeness. (Malkki, 1996: 386)

Nesta representação dos refugiados enquanto vítimas globais há, de um modo generalizado, uma tendência para privilegiar a história médica do “refugiado” em detrimento da sua história política, isto é, para destacar as evidências corporais

[visuais, físicas] de experiências traumáticas e de sofrimento em detrimento dos discursos e das narrativas individuais. Como refere Malkki, as representações visuais do “refugiado” que circulam internacionalmente parecem contar a ‘história por si só’, contribuindo de forma decisiva para o “silenciamento” do *refugiado* na sua dimensão social, histórica e política, criando a impossibilidade deste se representar a si mesmo como sujeito com uma história pessoal, social, política e económica própria e específica. A esta produção de *refugiados* como vítimas mudas, perturbadas por experiências traumáticas e incapazes de falar por si mesmos, corresponde também o seu afastamento das decisões que lhes dizem mais directamente respeito. Torna-os, em última análise, no que Malkki define como “speechless emissaries”. (Malkki, 1996: 388-390)

[O estudo de Malkki concentra-se sobre a produção de representações e discursos por parte das organizações humanitárias que trabalham com refugiados nos campos dispersos pelo continente africano. Quando, no entanto, pensamos na experiência de asilo de refugiados que conseguem chegar à Europa, sozinhos ou em pequenos grupos familiares, o contraste é absoluto: com efeito, o que lhes é pedido para requererem a protecção e o asilo a que têm o direito é que – ultrapassando barreiras linguísticas e culturais, pondo de lado eventuais traumas, perturbações emocionais, os efeitos de uma viagem marcada muitas vezes por duras privações e perigos vários – se tornem nos mais eloquentes interlocutores para que possam convencer as autoridades dos países de acolhimento do seu “*receio fundado de perseguição*”.]

Por outro lado, é necessário lembrar que a identidade do *refugiado* não se esgota, nem é maioritariamente composta [para o próprio indivíduo] pela categoria *refugiado*. Na realidade, para muitos deles, essa é uma questão que apenas se coloca quando são confrontados com a necessidade de dar um enquadramento legal à sua estadia num país de acolhimento. Tal como conta Asif no filme, em resposta à pergunta da advogada do CPR, “porque é que está a pedir asilo?”, a sua primeira resposta foi “eu não pedi nada disso” (cf. Santinho, 2011: 51-52). Ele não sabia sequer da existência dessa categoria jurídica internacional. Quando se foge de um território por se correr perigo de vida a principal preocupação não são necessariamente as formalidades legais de circulação num

espaço global – até porque grande parte dos refugiados recorre, na fuga, às mesmas redes de tráfico ilegal que auxiliam os migrantes económicos. A capacidade de cada requerente de asilo manipular em seu favor os recursos postos à sua disposição pelo direito internacional depende de um grande número de factores: o seu contexto social e económico de origem, as suas redes familiares e sociais de apoio, quer no país de acolhimento quer no território de origem, a sua formação, o seu domínio de línguas como o inglês ou o francês, em suma, tudo aquilo que constitui a sua experiência de vida enquanto indivíduo.

Trata-se aqui, muito concretamente, de registar que o *refugiado* [mais uma vez ao contrário do que muitas representações e discursos reproduzidos globalmente fazem supor] não perde a sua identidade por sair de um território, como também refere Liisa Malkki [mesmo que o faça sozinho, e deixando para trás a sua família e outras redes de apoio], mas é confrontado com a necessidade de a reafirmar permanentemente em contextos cujas referências desconhece. Uma vez que a atribuição do direito de asilo depende da repetição da memória dos detalhes do trauma, das razões que motivaram a fuga, o requerente de asilo confronta-se com o que Santinho, citando Beneduce, refere como a ruptura entre as fronteiras da memória e da identidade (2012: 91).

Vêm-se assim constantemente coagidos a reproduzir um discurso narrativo com os detalhes explicativos do trauma que os levou à fuga, conduzindo-os constantemente ao regresso a uma memória pungente, que os impede de se reconstruírem a si próprios através de identidades múltiplas e em constante reconfiguração.(idem: 91)

Por via do discurso que são forçados a manter junto das autoridades e das instituições de acolhimento, acabam também por forjar outras identidades coladas a um estatuto de permanente vulnerabilidade e dependência (Santinho, 2011: 92).

Contar a sua história torna-se assim um “ritual de promessa de integração”, mais do que um “ritual de passagem” para a sociedade portuguesa, a qual nem sempre está isenta de uma certa curiosidade mórbida, por parte de quem a solicita insistentemente, sem provas de vantagens sociais, e muito menos terapêuticas, para o próprio. (Santinho, 2011: 182)

O acesso à memória e o expor da narrativa pessoal como forma de performance institucional num processo de constante reafirmação e reconfiguração da própria identidade são por isso questões centrais numa abordagem analítica à realidade dos requerentes de asilo. Torna-se também necessário enquadrar a abordagem específica ao contexto português, para situar melhor algumas das opções que tomei para a realização do filme.

1.4 | Breve exposição da situação dos refugiados e requerentes de asilo em Portugal

Para descrever a situação particular dos refugiados e requerentes de asilo em Portugal vou reportar-me ao que é, até ao momento, o único estudo antropológico especificamente realizado sobre essa população no nosso país, *Refugiados e requerentes de asilo em Portugal: contornos políticos no campo da saúde* (2011), de Cristina Santinho, também co-orientadora do presente projecto.

A ausência de estudos de ciências sociais, ou até mesmo de dados estatísticos completos, sobre este grupo específico configura, de resto, aquela que é a realidade concreta do mesmo em Portugal: trata-se de uma população residual, que muitas vezes se confunde [é confundida] com a generalidade dos *imigrantes económicos* [categoria da qual têm alguma dificuldade em distinguir-se] e que subsiste num estado de quase invisibilidade social (cf. Santinho, 2011: 23-32).

Segundo dados oficiais do ACNUR, em 2009 residiam em Portugal 389 refugiados, um número pouco expressivo quando comparado com a população refugiada em França ou na Alemanha [196.364 e 593.799, respectivamente] (Santinho, 2011: 27). À pequena quantidade junta-se também uma grande dispersão dos mesmos relativamente aos seus países de origem, o que por sua vez tem como consequência um reforço do perfil solitário dos refugiados e requerentes de asilo em Portugal. A média de pedidos de asilo ao Estado português na década de 2000-09, segundo dados do Conselho Português para os Refugiados, e citados por Santinho (2011: 26), é de 150 por ano [repartidos entre os 230 do ano com maior número de pedidos – 2001 – e os 84 do ano com menos pedidos – 2004]. São valores quase irrisórios quando comparados com outros países da União Europeia, e ainda assim a apenas cerca de um terço dos pedidos é normalmente atribuído o estatuto efectivo de *refugiado* tal como definido pelas normas jurídicas internacionais. Os restantes pedidos são ou indeferidos ou atribuídas *autorizações de residência por razões humanitárias*.

Esta dificuldade no acesso ao estatuto de refugiado reflecte ainda, segundo Santinho, uma mudança no paradigma da União Europeia relativo à

concessão de asilo, a partir do final dos anos 90 do século passado (Santinho, 2011: 32-42). A criação de um sistema comum europeu de asilo [processo iniciado durante a Presidência portuguesa da União Europeia, em 2000] traduziu-se, segundo Santinho, num acréscimo das restrições aos requerentes de asilo na apresentação e resolução dos seus pedidos e na generalização de um princípio de desconfiança relativo aos mesmos. Uma desconfiança a que corresponde, como afirma, uma atitude política consciente:

[...] a decisão política de redução do número de refugiados passa necessariamente por manipulações jurídicas plasmadas nos contornos da lei: da atribuição do “estatuto de refugiado” passa-se a uma configuração mais ambígua e com menos garantias de acesso aos direitos: a dos “residentes temporários por razões humanitárias. (*idem*: 35)

A expressão contabilística desta política de asilo europeia é fácil de fazer: desde 1995 que se tem assistido a uma sistemática e progressiva diminuição do número de refugiados e requerentes de asilo a viver na Europa [3.289.644 em 1995, 2.337.616 em 2004].

Quando comparado com o exemplo de outros países europeus, o processo português de requisição de asilo é ainda relativamente simples e mais acessível do que na generalidade desses países, facto reconhecido pelos próprios requerentes [como alguns elementos do grupo me relataram]. [A atribuição do estatuto não depende, como em França, de um diagnóstico médico – físico ou mental – para a validação de patologias e/ou traumas (cf. Santinho, 2011: 111-113), por exemplo.] A tal não será alheio, certamente, o reduzido número de pedidos [que facilita o acolhimento dos poucos requerentes que chegam ao nosso país], mas paradoxalmente, é também essa falta de expressão numérica que determina grande parte da *violência estrutural* (Santinho, 2011: 77-78) a que estão sujeitos os requerentes antes, durante e após o processo de atribuição do estatuto de refugiado. A *invisibilidade social* a que são votados, confundidos pela população geral e por muitas instituições como simples migrantes económicos, e a duração excessiva do processo de atribuição do direito de asilo [que por vezes se arrasta ao longo de anos, mas geralmente nunca dura menos de um ano] traduzem-se em dificuldades acrescidas no acesso à habitação, à educação, à

saúde e ao emprego, condições essenciais para refazer uma vida e começar, enfim, a cicatrização das memórias mais dolorosas.

Tal como Santinho [cuja tese se enquadra no domínio da antropologia da saúde] refere, as respostas terapêuticas para atenuar quer as marcas do sofrimento passado quer as decorrentes de um processo de integração moroso e instável são na maioria das vezes inadequadas e ineficazes. São terapêuticas padronizadas, assentes em diagnósticos de biomedicina e de psiquiatria clássica, que não têm em conta a especificidade dos contextos culturais que informam as narrativas e os traumas dos requerentes, nem levam em consideração [por falta de tempo ou por falta de formação apropriada dos profissionais de saúde] a história pessoal de cada um.

No campo da saúde mental, por exemplo, é necessário interiorizar esta relação entre a necessidade do silêncio dos refugiados e requerentes de asilo, e o sofrimento que nem sempre pode ser verbalizado. A cultura terapêutica do Ocidente passa essencialmente pelo apelo à verbalização do sofrimento. Contudo, o acto de verbalizar os sentimentos (e sofrimentos) requer em muitas sociedades, a integração e reconhecimento do indivíduo no tecido social e também que seja reconhecido por este. Este não é de todo o caso dos requerentes de asilo em Portugal. Logo, o apelo à narrativa do sofrimento feito pela polícia de fronteira, ou mais tarde pelos técnicos de saúde, pode encontrar uma barreira de significados subjectivos que pela aflição que eles envolvem, obliteram na vítima a capacidade de o colocar por palavras. (Santinho, 2011: 82)

A forma como cada um lida com as suas memórias é determinada por um conjunto de factores, pessoais e culturais, que nem sempre são compreendidos, ou sequer imaginados, pelas sucessivas instituições onde lhes é solicitada uma narrativa das suas memórias traumáticas. E se alguns têm efectivamente uma necessidade de verbalizar essa narrativa e esses traumas, outros há que desejam curar as suas feridas em silêncio e muitos ainda que transformam as dores da alma em males físicos, através de processos de somatização que os médicos têm dificuldade em explicar.

A performance da memória torna-se assim, como já foi referido, uma parte crucial do processo de integração dos requerentes de asilo na sociedade de

acolhimento, mas adquire especial relevância quando essa performance assume um carácter voluntário. A actividade do grupo de teatro *Refugiacto*, igualmente analisada por Cristina Santinho, pode ser encarada nesta perspectiva. Por contraponto à obrigação de narrar a história pessoal sempre que tal é solicitado pelas autoridades e instituições de acolhimento, o palco de teatro é um espaço onde cada um escolhe aquilo que quer contar e controla as condições em que o faz. Cada actor-refugiado volta a ser dono do que quer dizer e do que quer calar, e reivindica para si um espaço de liberdade onde dita as suas regras no que diz respeito ao acesso à sua experiência de vida.

Esta forma de dar visibilidade às suas experiências de repressão e sofrimento, adquirem uma indubitável forma de expressão e reivindicação simbólica e política – por quanto reclama um reconhecimento da sua situação por parte do público que assiste – uma vez que se reportam não apenas ao passado das suas vidas, mas também às experiências presentes num contexto de asilo. (Santinho, 2011: 270)

O grupo de teatro permite aos seus elementos mitigar, por um lado, uma experiência de asilo demasiado solitária, ajudando a criar laços através da partilha de memórias e experiências diversas mas com referências que se cruzam e pontos de partida comparáveis. Por outro lado, também contribui para dar expressão e sentido ao sofrimento que marcou parte da sua existência, contribuindo de algum modo para um certo apaziguamento pessoal e a conquista de um sentimento de segurança e auto-estima (Santinho, 2011: 263-274). Lembrando ainda as palavras de Eugénio Barba, “the theatre is the art of transforming what one looks into something that regards us” (citado por Schininà, 2004: 32).

Se, como afirma Santinho, ser *refugiado* é um estatuto a que muitos não querem ser associados, porque é sinónimo de sofrimento e de vulnerabilidade (Santinho, 2011: 281), torna-se imperioso olhar para estas pessoas sem ser do ponto de vista do trauma. Permito-me, por isso, terminar este breve enquadramento teórico com uma citação que poderia muito bem ter servido de mote para a

realização do documentário idealizado caso a tivesse lido *a priori*, e não *a posteriori* como foi o caso.

Os refugiados e requerentes de asilo são, acima de tudo, pessoas com as suas próprias contradições, estratégias de sobrevivência ou integração, desejos e ambições, alegrias e também sofrimentos. Nem todos podem ser considerados vítimas de injustiças e atentados aos direitos humanos e sendo-o, não significa necessariamente que essa “circunstância de vítima”, historicamente constituída, seja, em termos individuais, constante ou permanente. Pretendem sobretudo ser reconhecidos não como vítimas mas como cidadãos com um contributo válido para a sociedade que lhes deu asilo, lutam por ser autores do seu destino.

(Santinho, 2011: 161)

Coincidindo em absoluto nesta perspectiva, gostaria ainda de fazer uma espécie de *declaração de interesses* no que diz respeito à teoria aqui exposta. Embora o meu interesse pela temática *refugiados* fosse anterior à realização do documentário [e motivado sobretudo pela leitura dos textos de Liisa Malkki], e apesar de me ter procurado informar sobre o processo de asilo em Portugal e feito algumas leituras nesse sentido, durante a execução do projecto [isto é, durante as filmagens] procurei, conscientemente, “*não saber demasiado*” sobre o tema. A maior parte das leituras fi-las numa fase posterior, durante ou mesmo após a montagem do filme. A minha preocupação foi, sobretudo, a de não deixar que o que eu filmava fosse determinado por uma vontade ou impulso [conscientes ou inconscientes] de sustentar uma *tese*. Queria, isso sim, descobrir. Filmar para descobrir. Encontrar o espaço certo para filmar a memória, o espaço do silêncio. Algures entre a insondabilidade dos rostos perscrutados por uma câmara, e a eloquência trôpega das palavras usadas para descrever um passado sempre invisível.

PARTE 2

Método, processos e contingências

2.1 | A minha relação com o grupo

A minha apresentação ao grupo foi feita através da Isabel Galvão [a quem tinha sido conduzido por uma amável indicação da co-orientadora deste projecto, Cristina Santinho] numa das representações do grupo enquadrada no evento Dias do Desenvolvimento, em 2009. Tinha enviado um mail prévio explicando a minha intenção de fazer um documentário sobre o grupo e esperava uma oportunidade de falar a todos sobre o processo e os objectivos que me guiavam. A recepção do grupo foi particularmente calorosa e aberta, ao contrário das minhas expectativas [imaginava, confesso, um grupo de pessoas mais desconfiadas ou receosas em relação a “estranhos com intenções de escrutinar as suas vidas com uma câmara”], e só muito mais tarde compreendi a verdadeira dimensão do papel da Isabel neste processo – um processo que iria ver repetir-se outras vezes, com outras pessoas, e que se baseia muito simplesmente na confiança que todos os elementos do grupo depositam nela para mediar a relação e a comunicação entre eles e o “exterior”. Qualquer pessoa que a Isabel apresenta merece, à partida, um voto de confiança [que depois cada um gere à sua maneira]. Como exemplo desta abertura excepcional do grupo à minha presença relato ainda o seguinte: uma vez que o primeiro encontro decorria em circunstâncias em que não era possível falar com calma do projecto, ficou rapidamente combinado que nos poderíamos voltar a encontrar daí a poucos dias noutra ocasião em que estaríamos todos reunidos e que seria justamente um piquenique no Parque da Paz, em Almada, para comemorar o aniversário de Yana. Apareci, então, como convidado recém-chegado ao grupo nesse momento de partilha muito pessoal entre todos e onde pude testemunhar em primeira mão o espírito muito particular desta *família* com características únicas. Embalado pelo ambiente que aí observei, o meu entusiasmo pelo documentário que queria fazer ganhou forma e solidificou. [Daí a um ano filmaria outro encontro no aniversário seguinte de Yana, tentando passar para as imagens que

então registei algum do sentimento que persistia na minha memória desde esse momento revelador.]

Uma vez que estabelecer uma relação de confiança com os elementos do grupo me parecia condição essencial para realizar o filme que pretendia, tinha decidido aplicar a minha própria *versão descomprometida* do método etnográfico. Isto é, antes de começar qualquer tipo de filmagem, preocupei-me em criar uma relação de qualidade com os vários elementos do grupo. Durante cerca de seis meses assisti aos ensaios do grupo no Centro de Acolhimento para Refugiados da Bobadela [CAR], assisti a reuniões informais, partilhei refeições, participei na estreia da peça “Abrigo”, no Dia Mundial do Refugiado no auditório do CAR, e assisti a outras representações, dei boleias, conversei muito e conheci os vários elementos do grupo em diferentes níveis e diferentes registos – a aproximação a cada um foi a aproximação natural entre pessoas que se estão a conhecer, com afinidades imediatas com alguns, a conquista da reserva inicial de outros ou a manutenção de uma certa cordialidade distante com outros ainda. Mantive-me fiel ao princípio de que a *antropologia é a arte de obter respostas sem fazer as perguntas* e nunca os questionei directamente nada sobre a história pessoal de cada um, as circunstâncias em que tiveram de sair dos respectivos países. O que ia percebendo eram dados dispersos e voluntários que surgiam espontaneamente nas várias conversas.

Não era apenas uma questão de os conhecer ou de os familiarizar com a minha presença para que se sentissem à vontade quando eu me aproximasse finalmente com uma câmara de filmar. Eu próprio queria sentir-me à vontade no espaço do grupo, não me sentir intruso, antes de filmar fosse o que fosse. Foi também um tempo para perceber o que queria filmar e esboçar uma estrutura de documentário que me orientasse durante o processo. Os ensaios a que assisti foram os da peça *Abrigo*, cujas representações viria depois a filmar algumas vezes. Eram ensaios muito pertinentes, do ponto de vista do tema, e de certo modo mais directos do que os ensaios da peça que efectivamente registei [construída a partir de exercícios de improvisação].

Decidi então estruturar o filme em torno de três tipos de material a registrar: a) os ensaios da próxima peça do grupo; b) algumas representações da peça que entretanto ensaiavam (*Abrigo*) – representações essas que eram por norma solicitadas por entidades e instituições externas interessadas em abordar a temática “refugiados” e, portanto, esporádicas e sempre em condições improvisadas; e c) o registo, igualmente observacional, de momentos seleccionados do quotidiano dos vários elementos do grupo. A forma de cruzar estes vários materiais aproximava-se já, na minha intenção, da forma final do filme: a ideia seria concentrar-me, em cada ensaio a registrar, num dos elementos do grupo, à vez [num ensaio, o Asif, noutro, o Omid, noutro a Yana, e assim sucessivamente] de modo a fazer a passagem para o seu respectivo quotidiano. Dito de maneira mais simples, o que eu pretendia era individualizar e dar a conhecer, um a um, os diferentes elementos do grupo, nos seus vários espaços de acção, de forma a construir um retrato colectivo que permitisse ao mesmo tempo perceber as muitas diferenças coexistentes [de origem geográfica, de personalidade, de classe, etc].

Quando me senti finalmente preparado, expus os meus planos ao grupo através de uma carta que li e expliquei numa das suas reuniões habituais (ANEXO A). Nessa carta estabelecia a base da minha relação com eles através de uma câmara, bem como propunha as condições que me pareciam as mais indicadas para filmar o grupo – não queria que o nosso “contrato” para concretizar o filme se baseasse em “autorizações assinadas”, e dada a especificidade da situação|categoria *refugiado*, muito menos queria que o filme, do ponto de vista deles, fosse o produto de uma *relação burocratizada* comigo. Por isso salientei, de forma muito simples, nessa carta aberta ao grupo [distribuída por todos] o carácter voluntário do projecto – que eu só filmaria quem quisesse ser filmado, que se concordassem naquele momento e mais tarde mudassem de ideias eu respeitaria a decisão dessa pessoa, que tudo o que eles me contassem sobre a sua vida seria de iniciativa própria e não para responder a perguntas minhas, e finalmente que tudo se basearia neste acordo verbal de confiança mútua. Por esta altura já todo o grupo me conhecia bem, e creio até

que já tinham dificuldade em perceber porque é que eu dizia que queria fazer um filme com eles e, depois de tantos meses, nunca mais começava.

Quando, finalmente, levei a câmara para os ensaios do grupo, mantive a minha tendência para uma aproximação gradual, não invasiva: nos primeiros ensaios mantive a câmara distante, fixa num tripé, utilizando o zoom para me aproximar dos meus focos de interesse. Tinha dois grandes motivos para isso. Por um lado, permitir uma habituação progressiva do grupo à minha presença com uma câmara. Por outro lado, foi também o meu período de experimentar a câmara e aprender [na medida do possível] a manuseá-la com a destreza suficiente para filmar à mão. Desses primeiros ensaios as únicas imagens que sobreviveram na montagem final foram os dois primeiros planos do filme [as primeiras imagens que filmei, precisamente]. Filmei também uma apresentação pública da peça *Abrigo*, no bar do Teatro Maria Matos, e respectiva tertúlia – mas o desastre técnico desse registo apenas serviu para me obrigar a estabelecer alguns princípios básicos para filmar as diferentes ocasiões. A minha relação com o grupo desenhou-se, portanto, entre estes dois momentos distintos de aproximação|reaproximação, primeiro sem câmara, posteriormente com câmara. Mas foi apenas quando comecei a libertar-me da preocupação de aprender a trabalhar com uma câmara na mão que me consegui aproximar [no sentido fílmico] do grupo e dar início a um registo consequente e coerente do seu quotidiano.

2.2 | O difícil equilíbrio entre o domínio da técnica e a preocupação estética

Não sou operador de câmara. Até à realização deste documentário a minha prática com uma câmara de filmar resumia-se a curtas experiências domésticas e|ou académicas. Todo o processo de registo dos ensaios, das actuações e do quotidiano do grupo foi, por isso, também um longo, acidentado e, por vezes, rudimentar percurso de aprendizagem de uma técnica básica de gravação de imagens e sons. Os momentos em que me senti recompensado [apesar da permanente sensação de *amadorismo* que me acompanhou durante todo o processo] estão porventura no filme final, mas para lá desses há muitos outros em que me senti frustrado por não conseguir acompanhar de forma tecnicamente satisfatória acções que me parecem, ainda hoje, fundamentais para a narrativa que queria contar.

Se menciono isto é apenas para notar que, tal como MacDougall observa (2006: 26-28), no trabalho de câmara está de facto também inscrita a relação do corpo de quem filma com a câmara e com o espaço filmado. A *performance do olhar* [de natureza estética|racional – o olho que escolhe o que vê] é inevitavelmente condicionada pela *performance do corpo* que manuseia a câmara e que a inscreve no espaço [de natureza técnica|física – a destreza das mãos que direccionam a objectiva, ajustam o diafragma, definem o foco; a força dos braços que a sustentam; até mesmo a altura de quem a transporta é um factor condicionante: no meu caso, por exemplo, a dificuldade em seguir|filmar alguém como Diaby, com o seu metro e noventa de altura, e estar ao nível dos seus olhos]. Um exemplo prático: filmei a maior parte das conversas de câmara à mão, para conservar um registo de diálogo [encontro] entre mim e a pessoa filmada. No entanto, a primeira visita ao Asif mostrou-me mais uma vez os meus limites físicos. Asif é um conservador nato. Capaz de contar a sua história com todos os detalhes, ou dissertar sobre os assuntos que o inquietam durante horas a fio. Depois de gravar a conversa inicial durante cerca de hora e meia sempre de câmara à mão, tive de me render. Quando finalmente chegou o momento de abordar questões particulares relativas à peça “Abrigo” foi necessário voltar a colocar a câmara no tripé porque os meus braços já não garantiam a estabilidade suficiente para ter um plano utilizável. Resultado: essas revelaram ser as

declarações de Asif mais pertinentes de usar, no contexto do filme. E são precisamente os planos de que eu menos gosto, no que diz respeito às visitas, porque são demasiado parecidos com o tradicional *plano de depoimento* do documentário televisivo.

Dominar a técnica é ainda fundamental porque, num contexto de *cinema de observação*, filmar é *fazer escolhas* a todo o momento, *em tempo real*. *Qual o personagem que sigo? Para onde é que ele vai? Estou próximo o suficiente? Estou demasiado próximo? Está a falar com alguém – mostro quem está a falar com ele ou não? Mostro o que ele está a ver ou não? Não se passa nada – espero ou aponto a câmara para outro foco? Se a este tipo de questões se juntarem outras como tenho luz suficiente? está focado ou não? que ruído é este? a câmara está a tremer demasiado?*, facilmente a inquietação pelo lado material do filme [qualidade de imagem|som] subjuga todas as outras preocupações.

Após as gravações iniciais, confrontado com diferentes condições para captar momentos distintos [ensaios e actuações] e com as minhas limitações técnicas, tomei algumas opções. Para a captação das actuações privilegiei uma câmara fixa [no tripé], em plano único, ou com mínimas variações de escala [em função das circunstâncias da representação]. Para a captação dos ensaios privilegiei a câmara à mão, próxima dos protagonistas, fiel à melhor tradição de um cinema de observação. Finalmente, para o registo das minhas visitas e conversas com cada um dos protagonistas, planeei adaptar o estilo ao momento, ora recorrendo a uma câmara observacional, fixa, quase exterior, ora recorrendo a uma câmara à mão, que é directamente interpelada e que se deixa conduzir pelos protagonistas.

2.2.1 | Captação das actuações

O registo em vídeo da peça “Abrigo” oferecia vários desafios. Em primeiro lugar, as opções do encenador relativamente à colocação dos actores e à iluminação do espectáculo. Em palco estavam apenas 5 actores. Os restantes estavam espalhados pela plateia, misturados com os espectadores. A peça era, aliás, uma espécie de diálogo entre as múltiplas vozes dos refugiados na plateia e aqueles que estavam em palco [Asif, Nastasia, Yana, Valentina e Isabel]. Para além disto, as figuras de Nastasia e Asif, sentados no centro do palco, não tinham qualquer iluminação [a actuação no Liceu Camões, correspondente ao excerto no filme onde Asif conta a sua história, é uma feliz excepção], os focos de luz incidiam antes em personagens que tinham apenas intervenções pontuais na peça [também por opção do encenador, Davoud, que queria colocar em destaque as vozes que contavam múltiplas narrativas, em vez dos corpos dos actores]. Tudo o que acontecia na plateia não era também iluminado, o que tornava praticamente impossível a sua captação. Em segundo lugar, as actuações aconteciam sempre em espaços diferentes com condições muito variáveis: exterior ou interior, com ou sem projectores, com ou sem bancadas... Tal como o próprio grupo se adaptava no momento às situações [melhores ou piores] completamente imprevisíveis [o ensaio geral acontecia sempre na hora imediatamente anterior à própria actuação], também eu tentava tirar o melhor partido das singularidades do espaço, decidindo na hora qual o melhor ponto de vista para cada representação específica. Na actuação que surge no início do filme, por exemplo, fui confrontado com um auditório sem palco [na Escola Superior de Educação], e sem iluminação no espaço onde decorreria a acção do palco [o improvisado proscénio] – dada a presença de alguns grandes janelões tapados por cortinas, mas que permitiam a entrada de luz na plateia [o suficiente pelo menos para ter alguns contornos, apesar do iminente crepúsculo], decidi que a única possibilidade seria filmar nesse dia o que se passava na plateia [principalmente o discurso e o percurso de Diaby, que até então só conseguira registar como voz, fora de campo].

Pensando já na montagem do filme e na possibilidade de pontuar a sua estrutura com diferentes excertos da peça em diferentes lugares, os planos fixos

e o assumir de um ponto de vista único para cada actuação [concentrando, de cada vez, a minha atenção num dos múltiplos focos da peça] pareceram-me por isso a melhor opção para garantir um mínimo de qualidade material na captação. Por outro lado, uma representação teatral tem de alguma maneira um carácter ritual e exige uma certa formalidade ao ser filmada – algo que apenas me parece possível através do plano fixo. A justeza desta minha afirmação seria facilmente comprovada se incluísse no filme algum dos momentos em que, contrariando estes princípios, abdiquei do tripé para filmar representações.

2.2.2 | Captação dos ensaios

No que diz respeito à captação dos ensaios, o percurso foi mais ou menos o inverso. Comecei, como disse, por colocar a câmara no tripé, observando com relativa distância os ensaios. Mas foi apenas quando mudei para o registo de câmara à mão que senti estar no caminho certo. Com a câmara no tripé a minha preocupação tornava-se demasiado formalista: compor um plano bem enquadrado, bonito, deixar a acção correr um bom bocado antes de pensar se mudava ou não de escala, se mudava ou não de foco de interesse. Era tudo demasiado pensado. Não havia espaço [mental] para acompanhar a dinâmica da interacção entre os elementos do grupo. Não permitia que a câmara tivesse a fluidez necessária para observar, para ver, o que se estava a passar. Estava apenas a contemplar.

O momento de passar para câmara à mão correspondeu também a um movimento de aproximação ao grupo, ou seja, passei a estar junto deles, a filmá-los de muito próximo, as conversas, os exercícios, as rotinas do ensaio. E comecei a deixar-me levar pelo “olho da câmara” – tanto mais quanto mais à vontade me sentia com a parte técnica. Posso, ainda, distinguir duas fases importantes nesta aproximação com a câmara. Primeiro aproximei-me do palco, filmando as conversas que usualmente decorriam na primeira fila da plateia junto do grupo mas filmando os exercícios que faziam em cima do palco do ponto de vista do espectador, ou seja, da plateia. Não consegui, durante algum tempo, *invadir* o espaço de *cena*. Só decorridos alguns ensaios é que me atrevi a subir para o palco

com os actores, e filmar desse ponto de vista [do palco para a plateia]. Este movimento gradual não foi tão consciente quanto parece aqui pela minha descrição [foi mais instintivo e mediado pelo meu à-vontade em estar com a câmara junto do grupo, do que por uma escolha racional], mas penso que no filme final se reflecte esta aproximação e que acaba por fazer sentido, mesmo quando pensada *à posteriori*. [É, aliás, uma das coisas que eu mais gosto no filme.]

A principal preocupação que tive, essa sim consciente, foi a de pensar cada ensaio como uma pequena cena, à medida que o estava a registar. Procurava ter um momento que me servisse de introdução, seguir um fio condutor, ou um protagonista, ao longo de todo o ensaio, e não desligar a câmara enquanto não houvesse algo a que pudesse chamar uma conclusão [do assunto do dia, de um momento do protagonista eleito, dos exercícios realizados, etc.]. Cada ensaio era independente do outro, até porque raramente consegui registar dois ou três ensaios consecutivos [nem todas as semanas conseguia ir filmar]. Neste sentido, temendo que o filme pudesse ficar visualmente aborrecido por decorrer, em grande parte [pensava eu na altura], no mesmo espaço, acrescia a preocupação de variar também, dentro do possível, a forma de filmar esse espaço [o auditório do CAR].

Tinha decidido, como disse anteriormente, seguir em cada ensaio um protagonista à vez. O objectivo seria ter a possibilidade de partir do ensaio para mostrar, depois, o quotidiano desse elemento do grupo. Este processo, no entanto, não foi tão linear quanto eu previa. Primeiro, porque eu não tinha ainda decidido quais os protagonistas que queria seguir. [Tinha uma louca ideia de querer mostrar um pouco do quotidiano de todos.] Logo, também não tinha estabelecido qual o lugar na estrutura que cada um ocuparia, ou seja, não sabia qual a ordem pela qual deveria seguir os vários elementos. Segundo, porque a participação de cada um variava muito dentro do grupo. Havia uma minoria de elementos que intervinham mais activamente, mas a maioria raramente se destacava da amálgama do grupo. Terceiro, porque mesmo quando eu definia à partida *hoje vou seguir tal elemento*, no decurso do ensaio era natural que a minha atenção fosse desviada por outros com acções ou discursos mais

interessantes [ou seja, a minha escolha prévia nem sempre acertava nos *protagonistas do dia*].

O que acabou por acontecer foi que, depois de alguns ensaios, desisti de tentar estabelecer *à priori* quem iria seguir. Em vez disso, em cada ensaio, focava-me em dois ou três elementos que me pareciam ser os *protagonistas do dia*, para ter [mais tarde] mais margem de manobra sobre qual deveria destacar na montagem. Os protagonistas que viria a escolher para visitar nos seus espaços privados acabaram, desta maneira, por emergir de uma espécie de selecção natural entre os elementos mais interventivos na dinâmica dos ensaios e do próprio grupo.

Quero ainda abordar, sucintamente, a questão do *som* [falarei melhor desta questão mais para a frente]. Para mim, o som não é uma dimensão *complementar* da imagem. Está ao mesmo nível que esta. É a matéria que permite ligar o que está em campo ao que está fora de campo. Tem funções narrativas, estéticas e simbólicas tão determinantes quanto as da matéria visual. E é, ainda mais do que esta, uma matéria capaz, ao mesmo tempo, de revelar|certificar uma *verdade* e de construir uma *mentira*. Num registo de *cinema directo*, a captação do som é, por isso [para mim], uma das mais delicadas questões técnicas. Nesta perspectiva, o ideal seria ter um operador de som que me acompanhasse na captação dos ensaios, pelo menos. Na impossibilidade de o ter, o registo do som foi sempre uma preocupação paralela [e cruzada] com a da captação da imagem. Além do microfone interno da câmara, tinha também ligado um microfone unidireccional, acoplado à própria câmara. Não é a solução ideal [porque a extrema sensibilidade do microfone também capta quaisquer movimentos que eu faça ao manusear a câmara – o ligar de um botão, o funcionamento da lente zoom, o roçar dos dedos pela pega ou pelo corpo da máquina...] mas era melhor do que ter apenas o microfone multidireccional da câmara. O mais complicado de registar foram, sem dúvida, os diálogos múltiplos que decorriam entre todos antes e depois dos ensaios, com várias vozes sobrepostas e várias conversas paralelas no mesmo espaço. O princípio que me guiou, sempre, na captação sonora foi a de que o som não tem de ir atrás da imagem, nem a imagem deve ir atrás do som. Na captação de um diálogo, por exemplo, seria impossível para

mim manter um campo|contracampo. Preferia concentrar-me num dos intervenientes e deixar o outro falar fora de campo, e apenas num momento que me parecesse menos interessante mudar a perspectiva da câmara. O que se passa em off, através do som, é por isso tão importante como o que estamos a ver. E como a perspectiva do som captado é, materialmente, igual à perspectiva do olhar da lente, esta relação sonora com o espaço fora de campo reforça ainda mais o carácter *observacional* da câmara. Claro que isto é mais fácil dizer do que fazer. Nos momentos em que a prática não acompanhava a teoria, restava-me a fé inabalável de que *na montagem [quase] tudo se resolve...*

2.2.3 | Captação das visitas|diálogos com os protagonistas

Decidi, durante a filmagem dos ensaios em paralelo com as breves actuações da peça *Abrigo*, guardar as filmagens do quotidiano dos elementos do grupo para depois. Os ensaios tinham um final agendado, a estreia da peça *Aqui*. Imaginava, então, terminar o filme com esse momento. Só a partir daí iniciaria a fase das conversas. Nessa altura, porém, a forma de o fazer ainda não era clara para mim. Imaginava adaptar o estilo dos diálogos às características de cada protagonista [que, recorde, ainda não tinha escolhido]. E sabia que queria visitá-los num espaço deles, o espaço onde viviam, *a sua casa*. Em relação a alguns, julgava também ser importante mostrá-los no seu espaço profissional [aqueles que o tinham], *no seu trabalho*. E não sabia muito mais. Tinha mais certezas relativamente ao que não queria fazer. Não queria sentar os meus protagonistas e enquadrá-los em plano fixo, contando a sua história para a câmara em jeito de depoimento filmado. E não queria fazer-lhes uma entrevista exaustiva, conduzindo uma espécie de inquérito à semelhança do que fazem as autoridades durante o processo de apreciação dos pedidos de asilo. E no entanto sabia que precisaria de ter algumas questões preparadas para construir um diálogo assertivo. Que tipo de questões? Era esta a minha principal dúvida. A resposta viria apenas com a prática.

Por motivos relacionados com a minha disponibilidade profissional, decorreu algum tempo entre o final das gravações dos ensaios e actuações e o

início das gravações das visitas. Este marcou também o início de uma nova fase na minha relação com o grupo. Depois de vários meses a relacionar-me com *um colectivo*, chegara o momento de estabelecer uma ligação mais pessoal com aqueles que eu tinha escolhido para dialogar em filme: o Omid, o Asif, o Diaby, a Yana e o Davoud [que acabou por ficar fora da montagem final]. Nesta fase, afastei-me também um pouco do método do cinema de observação. Em vez de estabelecer um período de tempo durante o qual registasse com a câmara o quotidiano de cada um, de forma não interventiva, o que fiz foi marcar um dia [nalguns casos, dois] durante o qual seria por eles recebido em casa para conversar um pouco e para os filmar nesse espaço. O primeiro encontro com o Omid, nesse sentido, serviria depois como uma espécie de modelo a seguir para todos os outros.

Antes das visitas|filmagens propriamente ditas, senti porém necessidade de conversar a sós com cada um deles, sem câmara e sem preocupações de registo. O objectivo destas conversas prévias era duplo. Por um lado, eu explicava-lhes o que pretendia com a gravação e as ideias que tinha para gravar com cada um [baseadas no que eu já sabia sobre eles], procurando informar-me se estariam de acordo com elas. No caso do Asif, por exemplo, sabia que queria gravar uma das suas orações diárias, a primeira da manhã preferencialmente. Asif enquanto *crente* [praticante] era uma das dimensões que eu queria explorar no filme. No caso de Omid, sabia que queria gravar uma das suas conversas por telefone com a família, no Irão. No caso de Yana, queria mostrar um momento em família, uma refeição ou algo semelhante, com os pais e a irmã. Finalmente, no caso de Diaby queria que ele comentasse para a câmara uma reportagem no jornal Record na qual ele contava a sua história enquanto *refugiado*. Pequenos detalhes que, a nível visual, me permitiriam compor um *retrato* suficientemente individualizado de cada um e que, em termos de conteúdo, me pareciam corresponder a dimensões importantes dos seus vários *pequenos mundos privados*.

Por outro lado [e o que era mais importante no fundo] esta era uma conversa sem guião prévio através da qual eu procurava perceber do que cada um gostaria realmente de falar. Além de lhes perguntar directamente que

assuntos gostariam de abordar perante a câmara, deixava também que o diálogo fluísse o suficiente para permitir que as divagações e os impulsos do momento me indicassem uma direcção possível para o diálogo a manter através da câmara. Omid, por exemplo, além de me revelar que iria mudar-se de casa daí a poucos dias, disse-me explicitamente que gostaria de falar dos seus primeiros dias em Portugal e da sua experiência na prisão do Porto; contou-me então a história que repetiria depois para a câmara, de lhe terem aberto a porta da prisão e lhe terem dito que estava livre para ir até à Bobadela. Diaby mostrou-me o seu lado mais reivindicativo e político. É o que tem uma postura mais crítica, mais lúcida e também mais informada sobre todo o processo de pedido de asilo. Yana estava a poucos dias de obter a sua nacionalidade portuguesa, e quase só se falou dos aspectos mais absurdos relacionados com as burocracias do processo [devido à morosidade do mesmo, o único documento legal de identidade que tinha, há 6 meses, era um recibo de pagamento da Loja do Cidadão]. Asif foi o mais enigmático de todos, falámos muito, mas relativamente ao que gostaria de abordar dizia-me sempre “quando filmarmos logo se vê”.

O que me importa salientar de tudo isto é que estas conversas serviram de base para a elaboração de pequenos guiões de gravação (VER ANEXOS B, C e D). Nestes “guiões” procuro dividir as questões a abordar por momentos e espaços [quando tal é possível] e dar uma estrutura ao próprio processo de filmagem. Não eram guiões para seguir rigidamente, nem para *orientar* [no sentido de *manipular*] a *acção* [*aquilo que aconteceria*]. Do mesmo modo, também não são guiões que compreendem uma estrutura de montagem, uma ideia ou um sentido final. Serviram sobretudo para me ajudar a concentrar no essencial, e não ficar perdido durante o processo de gravações. O meu objectivo era **conduzir** o processo, mas nunca **determiná-lo** [o equivalente a conduzir um diálogo, mas nunca o determinar].

Em relação ao estilo de câmara a adoptar nesta fase, pareceu-me [especialmente após a primeira visita que filmei, a de Omid, pouco antes de ele se mudar de casa] que o mais indicado seria uma câmara móvel, à mão, que pudesse estabelecer um diálogo directo com os protagonistas, deixar-se interpelar, deixar-se conduzir. Decidi também que assumiria [na montagem] o meu diálogo

com eles fora de campo, caso fosse necessário [e pertinente]. Isto não significou, porém, que abandonasse totalmente os planos fixos. Em momentos de pura observação, e com tempo para preparar com cuidado os planos, essa era a minha opção natural – por motivos puramente estéticos [não apenas de composição do quadro, mas também de futura dinâmica da montagem].

O facto de ter um guião [muito aberto] e uma estrutura pensada antes da filmagem propriamente dita, libertou-me o suficiente para permitir que o momento da gravação fosse, de facto, o momento de um encontro, com as suas pequenas descobertas, os seus breves embaraços, uma partilha genuína, com tons e humores distintos ao longo do tempo... Penso ser importante salientar que, embora algumas das acções filmadas tenham sido planeadas, à excepção do telefonema de Omid para a sua família [que foi feito explicitamente durante a gravação a meu pedido – embora Omid o fizesse regularmente, e depois ao longo da tarde o fizesse repetidamente] nunca solicitei a ninguém para executar as acções previamente definidas. Estas correspondiam, sim, a acções de um quotidiano, de uma rotina, à qual tive acesso. Além do mais, muito do que filmei [e que está na montagem final] corresponde também a pormenores e momentos que os protagonistas filmaram por vontade ou insistência própria. Recordo, por exemplo, que o Asif queria muito ser filmado a fazer pão, ou que eu filmasse o pormenor da bússola no tapete onde realiza as suas orações; ou ainda o momento em que Omid me mostra as peças de roupa que lhe trazem mais recordações [e que, das inúmeras coisas que filmei nessa segunda visita, acabaria por ser a única que sobreviveria na montagem final]. Esse seria, aliás, um dos critérios utilizados na montagem final, o facto de eu saber que determinados momentos ou determinadas imagens eram importantes para quem estava a ser filmado [*imagens a pedido*, por assim dizer]. Apesar de utilizar um método mais *construído* do que o convencional cinema de observação, mantive-me fiel ao seu maior princípio – o de nunca solicitar para repetir acções.

PARTE 3

Reconstruir o real

Exactly why one should wish to show others what one has seen is another matter. Is it an affirmation of the thing itself, or of one's own vision, or a desire to command the consciousness of others? (MacDougall, 2006: 27)

As filmagens são o momento de confronto com o real, com as condições materiais do registo, as dificuldades, as conquistas, o instante em que nos apaixonamos por um rosto, um movimento, uma determinada luz. A montagem é um processo muito mais reflexivo, o momento de redescobrir o que efectivamente registámos, e reconstruir a partir daí um sentido possível para as imagens e sons que temos em mãos.

Da tensão entre este confronto directo com as contingências [e as qualidades] do material captado e o impulso de satisfazer a estrutura inicialmente idealizada para o filme, desta tensão – dizia – nascerá uma nova organização da realidade, um novo sentido, uma narrativa que esperamos reveladora. É apenas durante este processo que o filme revela, aliás, para quem o está a fazer, o seu significado potencial. Cada imagem e cada som interpelam-nos como se pela primeira vez, assistimos aos planos que filmámos por vezes felizes por aquilo que revelam [e de que talvez nem nos tivéssemos apercebido inicialmente], outras vezes frustrados pelo muito que deixam de fora.

Desde que o cinema fez da montagem a sua gramática particular é sabido, porém, que um determinado plano tem um valor e um significado distintos quando é visto isoladamente ou integrado numa sequência [pode até *significar* o oposto]. Basta que a um plano se coloque outro para que se construa um sentido, ou no mínimo, uma vontade e/ou uma disponibilidade narrativa. A montagem constrói uma narrativa implícita, não dita, estruturando a consciência de forma bem diferente da narrativa descritiva [do texto] por se tratar de um dispositivo que decorre no *tempo* – as imagens sucedem-se umas às outras, cada plano

adiciona novas camadas, novos níveis de potenciais ligações e ressonâncias [voltamos a MacDougall: 32-60]. Como assinala o mesmo:

If we were to reflect more generally on how shots work together, we could describe this process as a progressive form of contextualization, each shot adding contextual matter to what has been shown before and, at the same time, opening up matters that will require further contextualization. This can, in fact, become one of the nightmarish aspects of filmmaking, especially when making nonfiction films. Nothing in nonfiction comes unalloyed. (MacDougall, 2006: 40)

Se cada imagem carrega em si um potencial [quase] infinito, e o sentido do filme se constrói a partir destas múltiplas potencialidades, a importância da *primeira imagem*, da imagem que começa este fluxo imparável de consciência fílmica, é, como assinala MacDougall (2006: 38), capital.

E aí começaram as minhas dificuldades... Como abrir o filme? Qual o primeiro plano? Idealizara iniciá-lo com um excerto revelador da peça *Abrigo* [um excerto da narrativa de *Asif*] que colocaria o espectador no *coração* do tema, por assim dizer; e terminá-lo com um excerto da estreia da peça cujos ensaios acompanhara, fechando a narrativa num movimento circular. Acontece que o material filmado não contemporizava com esta estrutura imaginada. Por um lado, as condições de captação da peça *Abrigo* [principalmente as condições de luz] não permitiam que o seu registo tivesse a qualidade técnica necessária. Por outro, quer a natureza da nova peça [intitulada *Aquí*] quer as minhas opções [e hesitações] de gravação no dia da estreia, tornaram o material filmado em algo que dificilmente pensaria em usar na montagem [embora ainda tenha feito algumas tentativas].

No final das filmagens tinha cerca de 50 horas de material em bruto. Dessas 50 horas, cerca de 35 referiam-se ao registo dos ensaios da nova peça, 5 a 6 referiam-se ao registo de algumas representações da peça *Abrigo* e às conversas posteriores com o público, e as restantes 8 às visitas a cada um dos protagonistas [esta não é uma contagem exacta, é apenas para dar uma ideia da proporção em que filmei cada “parte” do documentário]. Os ensaios ocuparam, naturalmente, a maior fatia das filmagens porque os captei em regime de “cinema directo” puro. O primeiro grande confronto com todo este material foi,

muito simplesmente, separar o que era utilizável do que era demasiado amador [a nível técnico] para ser usado. Noventa por cento do que foi filmado no primeiro mês e meio foi directamente para o “caixote do lixo”... Entre as preocupações técnicas [captar bem] e estéticas [filmar bem], interrogava-me também, visionando o material, qual o espaço que eu deixara para me deixar sobressaltar pelo que acontecia à minha frente? Alguns desses momentos, porém, estavam ainda bem vivos na minha memória e a principal felicidade que eu retirei do visionamento exaustivo das 50 horas de material foi o reencontrar-me com esses instantes em que *tudo-pareceu-fazer-sentido*.

Regressando ao plano inicial, foram várias as tentativas de encontrar um momento forte o suficiente [visual e narrativamente] para começar o filme. A solução acabaria por resultar de uma ideia que se foi formando ao longo do visionamento e *rough cut* de cada cena, e que acabou por moldar a estrutura final do filme. O plano inicial, das silhuetas dos actores no palco contra o fundo dos subúrbios que os rodeiam para lá do vidro, além de ser um plano de que gosto particularmente [e que curiosamente foi mesmo a primeira imagem que registei do grupo, o primeiro plano a ser filmado], serve como uma espécie de metáfora visual para sinalizar o estado de *invisibilidade social* em que se encontram a maior parte dos refugiados em Portugal. Permite também traçar um percurso circular com o plano final – de um a outro há um caminho da obscuridade para a claridade, dos rostos na sombra para os rostos claramente iluminados, dessa invisibilidade primordial para uma visibilidade construída [literalmente] através do filme. Não que eu esteja demasiado confiante na capacidade das imagens para imprimir no espectador esta interpretação metafórica algo rebuscada, mas importa-me ainda assim registar a intencionalidade deste sentido latente no filme.

Interessa-me por isso salientar que o sentido, a narrativa, do filme foi, pode dizer-se, lenta e escrupulosamente construído através de um processo de montagem transformado também ele em processo de descoberta e de pesquisa. A partir do visionamento de cada ensaio, cada actuação e cada conversa procedi a primeiras montagens [*rough cuts*] das respectivas cenas, independentes umas das outras, e sem preocupações de integrar qualquer uma delas numa ideia de

estrutura pré-definida. O que me interessava nesta fase inicial era o que cada cena continha e podia dizer por si só. [Um pouco à maneira de Frederick Wiseman, que afirma montar as sequências dos seus filmes como se cada uma fosse uma ilha.] Procedi, por isso, de forma cronológica, montando primeiro os ensaios, depois as actuações da peça *Abrigo* e finalmente as conversas. Este processo permitiu-me conhecer intimamente o material de que dispunha, e começar a encontrar ligações e ramificações possíveis entre os três principais contextos registados. Encontrar uma ordem para a apresentação dos protagonistas e relacioná-la com a evolução dos ensaios foi a escolha mais complexa que tive de fazer. Sempre quis começar com o Asif. Foi aliás o único que questionei directamente sobre a sua participação na peça *Abrigo*, e a sua relação com o facto de contar uma narrativa tão pessoal em palco. A sua abordagem directa clarifica o efeito terapêutico do teatro e mergulha-nos de imediato na dura experiência de um refugiado. Mas a partir daí, estava tudo em aberto.

Tentei proceder de forma cronológica relativamente aos ensaios, escolhendo os mais emblemáticos, e intercalando-os com as conversas de cada protagonista. No entanto essa abordagem cedo se revelou infrutífera. A verdade é que o material dos ensaios não tinha, por si só, força suficiente para conduzir o filme, fosse por falta de tempo [fílmico] para explorar o intrincado método teatral escolhido para a peça cuja encenação registei [baseado na improvisação dos actores, e num processo de contínua repetição e refinamento dos pequenos sketches assim criados], fosse porque não acompanhei exaustivamente todos os ensaios e por isso encontrava lacunas no registo desse método particular. O teatro, embora tivesse sido o pretexto inicial para a realização do projecto, acabou de algum modo por ficar em segundo plano na narrativa que fui construindo. Ou melhor, é antes um ponto de partida para conhecer os protagonistas do filme, um espaço público de interacção entre todos do qual partimos para o espaço privado de alguns. O contexto do grupo de teatro, e o espaço físico do palco em concreto, funcionam simultaneamente como **antecâmara** das narrativas pessoais e dos encontros privados e como **eco** dos

mesmos, através do qual vislumbramos fragmentos das memórias, das angústias e das experiências daqueles que vamos conhecendo mais intimamente.

Neste sentido, a partir do momento em que assumi que não poderia terminar o filme com a estreia da nova peça, e que me libertei da [auto]imposição de mostrar a evolução da construção dessa peça, abandonei também a abordagem cronológica dos ensaios e optei por privilegiar as ligações possíveis entre as conversas com os protagonistas e momentos específicos de alguns ensaios seleccionados. Deixando de lado essa *grande narrativa* – por assim dizer – da “construção de uma nova peça”, o que me restou como fio condutor do sentido do filme foram *micronarrativas* individuais que tentei reforçar o melhor que consegui. Foi assim que descobri, por exemplo, a improvisação em que Omid, no palco, pede indicações para a Bobadela, momento que remete directamente para a memória que partilhou comigo na primeira visita que filmei. Embora a improvisação apareça depois da visita e permita estabelecer, muito claramente, a transformação de uma memória na sua representação concreta [teatralizada], ela foi na realidade filmada quase um ano antes – a ligação foi estabelecida e trabalhada na montagem. Se respeitasse a ordem cronológica, o efeito amplificador do momento perder-se-ia, porque é a partilha pessoal que o filme aborda primeiro que permite compreender o real valor que aquele breve instante em palco tem para o seu protagonista.

Neste tipo de *ressonâncias* [para usar uma palavra que MacDougall menciona quando fala do trabalho da montagem (2006: 38-39) e que me parece muito pertinente] que procurei estabelecer incluem-se ainda a relação de Yana com os processos burocráticos de legalização [“tudo o que importa são papéis” – entre o relato que faz durante o ensaio sobre os serviços de estrangeiros de outro país e o relato posterior durante a visita sobre o seu próprio processo de obtenção da nacionalidade], ou as palavras fortes de Diaby sobre ter saído do seu país para não se ver obrigado a matar para sobreviver que ecoam, de forma algo irónica, sobre o momento feliz do jogo no parque durante o qual podemos ouvir Sherif, entusiasmado, “mata outro, vai mata outro!” [uma brincadeira de crianças que nos remete para a possibilidade da violência ser algo mais intrínseco ao género humano do que aquilo que gostamos de assumir].

O sentido de um filme, no entanto, não se constrói, e não se esgota, apenas com este tipo de *ressonâncias* e *micronarrativas*. Embora as imagens e os sons sejam a matéria primária do mesmo, não podemos escapar à presença determinante do *discurso verbal*, quer do diálogo entre os protagonistas quer do diálogo com o exterior [a câmara, o realizador]. Como assinala MacDougall,

[...] one of the distinctive things about film is its routine mixing of different modes of thought and perception. There is a continuous interplay among its varied forms of address – the aural with the visual, the sensory with the verbal, the narrative with the pictorial. (2006: 52)

Esta foi talvez a tarefa mais complicada na montagem deste filme. Encontrar o ponto de equilíbrio entre a necessidade de *informar* [no sentido quase jornalístico do termo: transmitir *dados* concretos sobre a experiência dos refugiados em Portugal] e a vontade [mais profunda] de *mostrar*, simplesmente. Mostrar as pessoas, os espaços, os momentos, deixar que os rostos e os corpos daqueles que conviveram tão próximos da câmara impregnassem a consciência dos que vão vê-los num écran. A gestão do *tempo* é fundamental para a eficácia de um filme. Não concordo com uma duração fixa ideal quer para documentários quer para filmes de ficção. Acredito que cada filme deve encontrar, com total liberdade, o *seu* tempo. Mais uma vez, o que eu acho o *tempo justo* – para cada plano, para cada cena, para o filme em si. A harmonia possível entre o tempo suficiente para a *análise* e uma necessidade radical de *síntese*. Um tempo que é exclusivo para cada filme e apenas varia em função da matéria de facto [o tema, pode dizer-se], do material filmado e do bom senso do seu realizador [não há talvez melhor exemplo da aplicação prática deste enunciado do que os filmes de Wiseman, cujas durações variam entre as seis horas de *Near Death* e os oitenta minutos de *Titicut Folies* – cada caso é mesmo um caso]. Para este projecto não tinha estabelecido, como tal, nenhum tipo de duração limite, mas não era difícil de perceber que nunca teria entre mãos um filme com duas horas de duração – o meu primeiríssimo *rough cut* tinha duas horas e quinze minutos e o seu visionamento foi uma agonia da qual levei algum tempo a recompor-me. Deste modo, gerir o tempo para “dar voz” a cada protagonista e o tempo para “mostrar”

as suas interacções foi, digamos, o mais difícil e mais crucial aspecto de todo o processo de montagem.

A grande dificuldade foi, desde logo, “libertar-me” das palavras dos meus protagonistas, em especial das conversas filmadas em suas casas. Tudo o que eles diziam parecia-me interessante e [durante muito tempo] essencial. Isto era motivado não só pelo que eles testemunhavam [e que era de facto muito interessante] mas também pela vontade com que todos se afirmavam perante a câmara [eles queriam realmente *fazer ouvir a sua voz*, usar a câmara para amplificar a sua experiência, os seus protestos, as suas expectativas] e ainda pela consciência que eu próprio tinha disso. A tentação de me apoiar nos seus discursos para dar *significado* ao filme foi muito concreta e difícil de ultrapassar. Cabe precisamente aqui a frase-chave de MacDougall assinalada na primeira parte – [...] *knowing when to desist in our interpretations is so important, to allow these moments to connect and resonate*. (2006: 5) MacDougall refere-se, recorde, aos momentos em que o *being* da matéria filmada vive independente do *meaning* que alguém lhe tenta impor ou imprimir.

Deixar-me guiar pela intuição, mais do que pela razão, foi a partir de certa altura a única forma de transpor o impasse perante determinadas escolhas a fazer. E com isto eu quero dizer, muito claramente, apostar em imagens, momentos, fragmentos, que não são importantes do ponto de vista de uma lógica narrativa, mas que são planos através dos quais eu sinto uma ligação muito concreta ao que estou a filmar [mostrar] – e quase todos são planos em que no próprio momento de os registar algo na minha cabeça não parava de me dizer *é isto, é isto, tens de usar isto...* Deixar-me levar pelos planos de que mais gostava ajudou-me a concentrar no que era de facto essencial relativamente ao discurso verbal – na primeira visita a Omid, por exemplo, privilegiei toda aquela parte em que ele me mostra a casa e fala dos seus planos para a futura decoração, em detrimento de um longo depoimento em que ele me falava da sua experiência como refugiado, sentado à mesa, um discurso muito interessante sobre, entre outras coisas, o facto de todos os dias ter de responder a perguntas “do povo” [como ele dizia], que, tal como a polícia e as instituições, queriam a todo o momento saber porque tinha vindo, como tinha chegado, etc. Embora este

diálogo tivesse uma relação mais directa com o *assunto* do filme, gosto mais daquela deambulação pela casa, e não sei explicar muito bem porquê. Há uma determinada fragilidade e, ao mesmo tempo, uma disponibilidade tão grande e um orgulho tão genuíno que [sinto] me dizem mais sobre o Omid do que o seu grande *statement* sobre *ser refugiado*. E é afinal disso que eu estou [estava] à procura, da *pessoa* para lá da *categoria*.

O Asif a cantar em coro com Hamid na plateia durante um ensaio, a mãe de Yana que entra e sai de campo enquanto prepara a carne junto da janela da cozinha onde se ouvem crianças a brincar, Asif a fazer pão com gestos precisos [e algo exibicionistas, como ele próprio admite para a câmara] envergando um avental do PSD, a Yana atrapalhada com o som do bater do coração que não consegue reproduzir com a garganta, a deambulação da câmara pelos rostos do grupo no final de um ensaio enquanto uma mão distribui bolachas por todos, o rosto de Asif no plano final... Todos estes são momentos [imagens] que não *contam* nada [como se diz numa frase clássica – *não fazem avançar a história*] mas são para mim determinantes. São planos que me assombram desde que os filmei e que, de algum modo, *tinham* de estar na montagem final. É uma estranha sensação lembrar agora a percepção que eu tive, no próprio momento de registar estas imagens, da relevância das mesmas, a impressão de inevitabilidade que qualquer um destes momentos transportava. Estaria a ser desonesto se tentasse explicar ou descrever melhor esta sensação. Não consigo fazê-lo. Consigo apenas mencionar esta confortável estranheza de encontrar no filme espaço para estes planos dos quais eu não me consigo desligar.

Uma das coisas que mais gosto de filmar são rostos. E ao longo da captação dos ensaios cresceu inevitavelmente o meu fascínio pelo rosto dos muitos elementos do grupo, e em especial pelo dos protagonistas eleitos. Não fosse a permanente consciência de que o filme precisa de respirar, que é preciso recuar de vez em quando para ganhar perspectiva, e talvez passasse todos os ensaios perscrutando com a câmara os muitos rostos do grupo. Se há lugar para estar perto do silêncio, é estando perto de um rosto [o grande plano é talvez a maior invenção do cinema, mas essa é uma discussão que deixo para mais tarde]. Asif, Yana, Diaby e Omid têm rostos impressionantes. Dir-se-ia que esculpidos

para uma câmara de filmar. Mas os outros rostos do grupo também: Sherif, Valentina, Hamid e Omed, Sahar, Ajet... Uma das opções na construção do filme [uma *narrativa subliminar*, se assim se pode dizer] foi ainda a de reforçar esta diversidade de rostos que habita o grupo, mesmo que à maior parte dos mesmos eu não tenha dado uma voz particular. Talvez não marquem tanta presença como eu gostaria, mas creio que aqueles que estão no filme reafirmam um certo mistério, a inescrutabilidade e a inocência de um rosto para além da sua história.

Na construção do filme, devo ainda referir a importância do som e o seu papel na montagem e na estrutura do mesmo. Como já tive ocasião de referir, para mim o som enquanto matéria fílmica está ao mesmo nível da imagem. Num registo de captação de *cinema directo*, no qual é impossível a câmara estar em todo o lado, o som é ainda mais determinante para a [re]construção da cena. No caos relativamente cacofónico dos ensaios do grupo, por exemplo, só através dos diálogos captados simultaneamente *in* e *off* me foi permitido reconstruir o sentido narrativo de cada situação|conversa, e ter alguma margem de manobra para editar a imagem. É preciso, no entanto, ressaltar um aspecto: a montagem do som [mesmo do som directo] oferece oportunidades muito tentadoras de manipulação do real. A manipulação do som é, efectivamente, *invisível*. É por isso um espaço decisivo onde se joga muitas vezes a *verdade* e a *mentira* de um filme. No que me diz respeito, a construção do som do filme joga-se decididamente no tipo de relação que consigo estabelecer entre o que está *in* e o que está *off*. Tudo o que ouvimos em *off* [ou, por vezes, o que *não* ouvimos] dá à imagem uma dimensão e um sentido extras e acrescenta níveis de leitura ainda mais complexos e voláteis. Gosto particularmente de todos os condicionalismos e acidentes decorrentes da captação do som directo – todos os sons que não conseguimos controlar e expulsar do registo. É este som muitas vezes rude que, no final, dá corpo e amplifica o[s] espaço[s] do filme. Sons difíceis de domar, de editar, que põem em evidência a rugosidade do real, que configuram diferentes [à falta de melhor termo] *texturas* para os muitos espaços do filme. Falo, por exemplo, do som dos carros que passam na auto-estrada ao lado da casa de Asif e que se fazem ouvir, intensamente, durante o seu momento de oração ou do som das crianças que brincam na rua enquanto Yana e a mãe preparam o almoço [que

por sua vez remete para o som que ouviremos depois quando o grupo brinca no parque], ou ainda da música que inesperadamente passa na televisão [fora de campo] enquanto Yana olha para a sua fotografia em criança e que nos transporta [a ela e a mim] por um instante para outro espaço qualquer, interior e invisível. Caberia aqui, também, assinalar o efeito *sincrético* entre som e imagem referido por MacDougall [invocando o trabalho de Michel Chion] (2006: 42) mas vou deixar essa análise para o próximo capítulo. Para fechar esta referência ao papel do som na construção do filme, quero apenas acentuar que, na perspectiva do que acabei de expor, tratei o som como uma matéria concreta tão importante como a imagem [estética e narrativamente].

Como chegar a um final, ou construir o caminho para esse final, foi o último obstáculo que enfrentei. Tendo falhado, como já disse, o final previsto ou imaginado, não tinha nenhuma cena óbvia para fechar o filme e [o que é pior] não tinha sequer um sentido óbvio para construir uma *sequência* final. O sentido que acabou por sobressair do próprio filme após a sequência com Diaby, especialmente depois da cena entre todos no jardim na comemoração do aniversário de Yana, foi o reforçar de um certo *lado luminoso* do grupo que contrastava com o início algo obscuro. E esse sentido latente a que já me referi, de caminhar ao longo do filme da sombra para a luz, era reforçado pela familiaridade com que, subitamente, podíamos olhar os elementos do grupo durante os ensaios, especialmente aqueles que tinha visitado. O facto de utilizar apenas dois ensaios que se passavam à luz do dia ajudava também a esta ideia narrativa. Interrogava-me, no entanto, se a intimidade que tinha criado com o grupo me ajudava naquele momento e se não estaria a construir uma representação demasiado idílica do grupo, demasiado harmoniosa. [Tinha bem presente um momento que acontecera durante o dia de estreia da peça *Aqui*, em que eu fui incapaz de reagir e de filmar uma discussão aberta entre o Omid e o Diaby que, sob a pressão da estreia, trocaram algumas palavras bem amargas à frente do grupo; eu que durante meses não registara nenhum conflito do género, hesitei durante demasiado tempo – dez segundos é demasiado tempo numa situação deste género – sobre se apontava ou não a câmara para os dois, e quando o decidi fazer já a discussão se dissipava e cada um seguia aborrecido

para outro lugar. Tive a perfeita noção que a minha hesitação se deveu a não estar preparado para contrariar a imagem que eu já tinha construído na minha cabeça sobre o grupo nos meses anteriores.]

No entanto, e é com esta nota que gostaria de fechar este capítulo, tinha plena consciência que a imagem [a representação] que eu queria devolver ao grupo também influenciaria, necessariamente, a construção do filme. E eu queria, muito objectivamente, devolver-lhes a imagem do grupo enquanto espaço lúdico, de partilha, de construção de afectos. Enquanto memória de um presente *feliz*. Quando mostrei uma primeira versão do filme ao grupo, Asif fez um breve comentário que entendi como sinal muito positivo em relação ao que acabei de referir: disse-me que tinha gostado porque eu “tinha mostrado refugiados a brincar e ninguém mostra refugiados a brincar”.

PARTE 4

O corpo, a memória e os sentidos – reflexões a partir do filme final

A filmmaker's knowledge is often believed to lie in a film's conclusions, expressed through a visual rethoric that juxtaposes shots and scenes, or at a more general level explains behavior through narratives of power, exchange, belief, and emotion. These are the "messages" that the film communicates. A kind of visual reasoning has taken place. Yet the filmmaker has seen and knows much more than can be communicated in this way. Is it possible to transmit this knowledge – which cannot be conceptualized – to others? (MacDougal, 2006: 5)

Neste capítulo final gostaria de retomar a questão proposta por David MacDougall [e abordada no ponto 1.2] sobre a qualidade ou a especificidade de um conhecimento obtido com uma câmara de filmar, para reflectir sobre o alcance deste filme particular no que diz respeito ao que podemos saber sobre o tema *refugiados e requerentes de asilo em Portugal*. Proponho, para tal, estabelecer um diálogo produtivo com a tese da co-orientadora deste projecto, Cristina Santinho, cuja análise sobre refugiados no domínio da antropologia da saúde se constitui, naturalmente, com base num discurso concreto sobre o corpo e a memória dos mesmos [um diálogo tanto mais pertinente quanto a tese inclui um capítulo inteiramente dedicado ao mesmo objecto de estudo, o grupo de teatro *Refugiacto*]. Interessa-me assim cruzar as noções de corpo e memória construídas partir de um modelo teórico com a experiência concreta dos *corpos* e das *memórias* tornadas matéria fílmica.

O filme [este filme, mas arriscaria a dizer *qualquer filme*] vive [constrói-se] entre o *visível* [os corpos, os rostos, os espaços] e o *invisível* [a memória, que habita os silêncios e é convocada apenas pelo poder da palavra, da linguagem]. Os corpos são opacos. São, deste modo, o último reduto da intimidade, do espaço privado, o único local onde a memória se pode ocultar, permanecer a salvo de

inquéritos e de olhares inquisitivos. A forma como cada corpo transporta as suas memórias [como as oculta, como as revela] é também a âncora de uma ideia pessoal de dignidade e de identidade. No cinema de ficção sempre gostei de realizadores que não “explicam” o passado dramático dos seus protagonistas para “justificar” a personalidade dos mesmos no presente, antes pontuam a narrativa com parcos *vestígios* desse passado para acentuar a resiliência do seu carácter [cito os maiores, John Ford e Nicholas Ray]. Também neste filme interessa-me sobretudo a dignidade com que cada um transporta o seu passado, uma memória que se adivinha dolorosa, uma perda que está sempre presente, que a sociedade de acolhimento insiste em convocar para legitimar o seu pedido de ajuda, e que eles desejam não necessariamente calar mas pelo menos viver no silêncio possível. E essa dignidade reveste-se de inúmeras formas, de múltiplos vestígios espalhados pelo filme. Da emoção contida de Valentina quando explica a um auditório que um “refugiado para trás não tem nada, está a começar do zero” aos sorrisos e silêncios de Yana olhando as fotografias da sua infância; das memórias que Omid guarda nos objectos – a roupa que o acompanhou na longa viagem, o quadro que a sua mãe lhe enviou do Irão – à partilha de uma referência musical entre Asif e Hamid; ou a forma como a memória se intromete no discurso mesmo quando falamos do futuro, como quando Asif fala dos seus planos para casar e ter filhos e lembra que prometeu ao pai salvar o nome da família.

Partindo do texto de Cristina Santinho, na antropologia da saúde o *corpo* é conceptualizado antes de mais como *lugar*: “arquivo histórico e lugar de resistência” (Santinho citando Chiara Pussetti, 2006: 90), “locus de políticas de integração e de exclusão” (Santinho: 168). O corpo é o centro onde se cruzam a análise cultural, social e política, e que oferece na sua evidência a possibilidade de uma leitura multidimensional – “lê-se’ na sua relação com o poder e a autoridade” (Santinho cit. Didier Fassin: 168), “carrega consigo três dimensões: o corpo individual, o corpo social e o corpo político” (Santinho cit. Nancy Scheper-Hughes). Apesar da análise de Cristina Santinho sustentar e sublinhar a diversidade de experiências e indivíduos, com as suas expectativas e contradições naturais, que constituem a população refugiada em Portugal, a

retórica sobre o corpo no âmbito de uma antropologia da saúde não deixa de compor um certo *corpo simbólico* [ou corpo-símbolo] desta mesma população. Nesta perspectiva, o corpo dos refugiados e requerentes de asilo emerge sobretudo como um corpo *controlado* [ou a controlar – pelas autoridades, pelos médicos, pelas instituições] e como um *veículo* que permite [ou é obrigado a] comunicar aos outros a experiência traumática que deixou para trás – quer sob a forma de narrativa explícita [quando solicitada] quer sob a forma de processos clínicos de somatização [dores inexplicadas e debilidades físicas diversas]. (Santinho: 156-192)

Embora esteja talvez ainda demasiado próximo do filme acabado para poder reflectir sobre o mesmo de uma forma objectiva [se é que tal é possível], eu diria que o olhar dos *corpos concretos* dos protagonistas do mesmo oferece novas possibilidades de *leitura* da realidade dos refugiados e requerentes de asilo. O filme oferece a visão de pessoas concretas, diversas, com nome e identidade próprias, com diferentes estratégias de abordar o espaço, de comunicar com os outros, de *habitar o mundo* [por assim dizer]. O que sobressai do filme são, para mim, corpos sobreviventes, resistentes, que constroem um outro diálogo com aqueles que os vêem – são corpos orgulhosos, confiantes na sua inesgotável juventude [Omid, Diaby e Yana, especialmente], determinados, impulsivos, enérgicos, e até, porque não, com uma inevitável carga erótica. Ter o teatro como actividade central permite ainda olhar com uma atenção redobrada para os *usos lúdicos* do corpo – o corpo que representa, que brinca, que ri, que conta histórias [e relembro aqui o comentário de Asif, para o qual a *brincadeira* tem afinal um significado bem maior do que poderíamos supor]. Cada corpo tem o seu ritmo, os seus gestos, a sua voz: Diaby uma voz grave poderosa, um porte altivo, os movimentos serenos; Omid um andar e gestos felinos, um modo de falar incisivo, o olhar concentrado; Asif eloquente com as mãos e as palavras, a voz frágil, uma energia indecisa; Yana uma voz luminosa e inquieta, os gestos rápidos e delicados, a postura elegante. Nesta diversidade de registos e formas de estar, devemos ainda incluir o modo como cada um constrói o seu espaço privado [o espaço onde *inscrevem* os seus corpos], da cuidada geometria

emocional da casa de Omid à anarquia impressionista do quarto de Diaby, do despojamento da sala de Asif à elegância decorativa da casa de Yana.

Finalmente, se há algo que um texto não consegue transmitir é o mistério de um rosto. MacDougall refere que o rosto humano tem uma importância central na relação que estabelecemos com o outro e que o espectador estabelece com o objecto fílmico [*“the locus of another person’s being”* (2006: 21)]:

In exaggerating proximity, the close-up brings to the cinema a quasi-tactility absent in ordinary human relations. (*idem*: 22)

O grande plano é, nesse sentido, um modo de acesso privilegiado às emoções, aos estados de espírito, às vontades do ser humano. Cria ao mesmo tempo uma dupla sensação de intimidade partilhada e de exposição pública (*idem*: 21) que acentua a atracção e a identificação entre os corpos no écran e o corpo-espectador. Nesta perspectiva, será correcto afirmar que a riqueza [e multiplicidade] de expressões e a diversidade dos *rostos* que atravessam o filme restauram, de algum modo, o valor do *indivíduo* e devolvem à categoria *refugiado* uma espessura humana por vezes ausente de outras representações [escritas ou visuais].

Continuando o diálogo com a análise de Cristina Santinho, quero agora abordar a forma como a *memória* é enquadrada e utilizada no âmbito do discurso da antropologia da saúde. Neste domínio, a memória afirma-se, sobretudo, enquanto *narrativa*, e em particular, no caso dos refugiados, a narrativa traumática de uma experiência de vida marcada pelo sofrimento, pela fuga urgente e pelo exílio – eventos difíceis de esquecer, por um lado, e ainda mais complicados de verbalizar|relatar, por outro. A própria autora assinala a dificuldade de transformar essa memória difícil de convocar num relato escrito de carácter antropológico:

Existe uma desproporção incontornável entre os relatos verbalizados pelos refugiados sobre a sua história de vida e a narrativa do sofrimento, a realidade quotidiana por eles vivenciada em contextos de guerra e conflito permanente [...] e por fim, a tentativa da antropóloga, tantas vezes infrutífera, de transmitir através da escrita, um testemunho suficientemente fidedigno, que respeite a veracidade dos factos narrados pelo refugiado em sofrimento os quais, de tão

inverosímeis aos ouvidos da antropóloga, oriunda de um país que nunca experienciou verdadeiramente um estado de guerra, correm o risco de ser interpretados como imaginação, fantasia dramatizada ou simplesmente delírio lancinante dos narradores. (Santinho, 2011: 161)

A *memória* é por isso a *narrativa possível* construída a partir do relato do informante, ou através da reprodução do discurso directo desse informante, pela qual temos um acesso directo [e imediato] à experiência de vida desse indivíduo. Estas narrativas tornam-se, por outro lado, um dos dados centrais da construção da análise, uma vez que estão intimamente ligadas à própria construção da categoria *refugiado* enquanto objecto de estudo.

A utilização da comparação entre os vários relatos [as várias memórias] permite estabelecer as complexas relações entre o trauma e as dificuldades de adaptação e integração, bem como aos processos de somatização de que são vítimas muitos refugiados e requerentes de asilo. Uma boa parte da análise trata ainda, por isso, da descrição da relação entre a *memória* e o *corpo*, nomeadamente, da forma como o trauma se manifesta no quotidiano e está presente diariamente no corpo e no pensamento dos refugiados e requerentes de asilo, bem como das possíveis respostas terapêuticas para reparar as consequências desse trauma. Neste sentido há que assinalar um necessário efeito de *medicalização* da memória, através da exploração dos conceitos de *memória traumática* e de *história do trauma*, que, naturalmente, demarcam um outro nível de abstracção para explicar os processos envolvidos [o conceito de “história do trauma” compreende a “narrativa factual dos eventos; significado cultural de trauma; revelações da experiência do trauma; relacionamento entre o narrador e aquele que escuta” (Santinho, 2006: 186)].

A memória no filme surge através de dois dispositivos bem concretos: do discurso dos protagonistas [quer em diálogo comigo quer em diálogo entre eles] e da representação teatral [quer encenada, como na peça *Abrigo*, quer improvisada, nos ensaios]. Mas em qualquer desses dispositivos o que se manifesta são vestígios. Fragmentos de narrativas cujos contornos globais nos escapam. Estilhaços de que o corpo se liberta em determinadas circunstâncias. Peças soltas que reforçam o carácter fragmentário e disperso da memória, o

acesso não-linear aos eventos passados, a própria desorientação mental que por vezes acompanha o momento de recordar.

Mas há ainda outra dimensão que, num texto, é impossível de explorar. Através da palavra escrita a memória só pode ser explicitada, narrada. Não pode ser calada. Em texto não há silêncios [o silêncio seria uma página em branco]. Mas num filme, a memória habita também todos os espaços entre as palavras [longos e curtos]. Todos os silêncios. O silêncio é algo que ecoa por todo o filme. [Talvez por isso seja tão importante para mim não ter música no filme – a não ser a música presente no som directo captado, claro.] Para aceder à memória é preciso quebrar o silêncio, e ter vontade disso. Por cada fragmento de memória narrado, por cada pequena história, pressentem-se inúmeras outras que permanecem caladas [guardadas]. E essa é, para mim, uma dimensão crucial da memória a que apenas um filme pode aceder e, por sua vez, reflectir.

A matéria sonora transforma também a percepção da memória enquanto narrativa factual [linear] de uma outra forma. Os eventos narrados num determinado relato escrito podem ter uma dimensão dramática enorme, mas por vezes um breve silêncio entre duas frases, uma ligeira hesitação no contar, um tom de voz que se altera num filme produzem efeitos bem mais impressionantes simplesmente porque os *ouvimos* e *vemos*. [Do mesmo modo que ler uma peça de teatro e vê-la|ouvi-la representada são experiências muito distintas.] Assim como a palavra escrita possibilita o acesso directo à *narrativa* e à *síntese*, através do som e da imagem acedemos à *emoção* contida no discurso humano, amplificada pelo efeito de *synchresis* referido por Michel Chion (cit. por MacDougall, 2006: 42).

When we see someone speaking and hear his or her voice, we grasp it as a single complex phenomenon. Yet we are affected by it at two sensory levels, and these generate further responses that amplify the effect beyond its simple ingredients of sound and image. (*idem*)

A necessidade de elaborar respostas e estabelecer conclusões torna inevitável, no discurso científico, o recurso à generalização, ao uso de categorias,

oposições, comparações, a toda uma conceptualização do real que, em última análise, afasta a *pessoa* do centro da teoria [mesmo quando o texto coloca toda uma série de dispositivos pensados para *dar voz* aos actores sociais] (cf. MacDougall, 2006: 38-49). Não querendo transformar esta reflexão num exercício de [auto]crítica benevolente do filme, posso no entanto assinalar que uma das suas principais qualidades residirá, precisamente, na impossibilidade de que, através dele, se possam tirar quaisquer conclusões absolutas sobre a realidade dos refugiados e requerentes de asilo em Portugal. Este filme é sobre estas pessoas concretas e não sobre o grupo ou a categoria *refugiados*, e a própria natureza das imagens torna impossível essa generalização – embora muitos que vejam o filme a procurem. [Algumas das reacções a visionamentos privados que fiz incidiam aliás sobre esse aspecto – o que é que eu queria dizer exactamente *sobre* “refugiados”?] Mais do que reivindicar o abandono da pretensão de cientificidade do filme etnográfico sugerido por MacDougall, gostaria de reforçar a ideia de que um filme [este filme] é forçosamente o resultado de um encontro entre quem olha e quem se expõe. Acredito ter cumprido o que inicialmente me propus – não filmei [e depois não montei] para sustentar uma tese concebida de antemão, mas sim para descobrir uma realidade. Sinto que este é um filme partilhado. O olhar é sem dúvida o meu, mas quem o habita são definitivamente os seus protagonistas.

CONCLUSÃO

Desde o início que encarei a realização deste projecto como um contínuo processo de aprendizagem e descoberta, mais do que como a realização de uma obra de carácter pessoal. Tentei, através dele, criar [encontrar] para mim próprio uma *ética de trabalho documental* que me possa guiar em futuros projectos: na forma de abordar o real através de uma câmara, no modo de estabelecer uma relação com aqueles que filmo e na maneira de organizar o material filmado em função não apenas do meu olhar, mas tendo em conta a dinâmica entre esse olhar, o olhar dos protagonistas e um futuro olhar-espectador [exterior].

O carácter particular do contexto dos refugiados e requerentes de asilo em Portugal colocou desafios muitos específicos nesse sentido. A tensão permanente entre o perfil doloroso e traumático de muitas das suas memórias e a pressão institucional a que estão sujeitos para reviver [recontar] essas narrativas pessoais levou a que a minha abordagem a esta realidade fosse elaborada do ponto de vista de uma colaboração, reforçando o carácter voluntário da sua exposição a uma câmara de filmar. É claro que, num documentário, o confronto de alguém com uma câmara de filmar resulta sempre de um acto voluntário [ou deverá resultar, pelo menos se o autor do filme levar em consideração o carácter eminentemente ético da relação observador|observado] mas neste projecto em concreto esse carácter estava justamente no centro da questão. A necessidade de me refrear de fazer determinadas perguntas traduziu-se numa forma de construir cada momento, cada acto de filmagem, e depois cada cena estruturada, com uma consciência muito aguda da relação que estava a construir através da câmara e da imagem que ela me devolvia.

O filme que resulta daí oferece, creio eu, novas possibilidades, novas formas, de *olhar* o contexto dos refugiados e requerentes de asilo em Portugal. Não se trata [ou não se trata apenas] de contestar outras representações [visuais ou não] dos refugiados enquanto *vítimas universais*, para usar a expressão de Malkki, encerrados num universo de narrativas traumáticas e violentas. Para

mim o filme não se inscreve *contra* estas representações [que encerram também elas uma parte da *verdade* ou *uma verdade* sobre este contexto] pelo que não pode ou não deve ser lido como forma de *contestação*; procura, isso sim, construir um outro *olhar*, que consiga dar a ver alguns *refugiados* [e agora só consigo usar esta palavra em itálico, mesmo] na sua diversidade, com as suas contradições, as suas expectativas em relação ao futuro, as suas pequenas alegrias de viver, a forma como constroem, aos poucos, um renovado sentido de segurança, novas amizades e um percurso através do qual a memória de um passado doloroso se transforma, dia a dia, em renovada energia para consolidar o presente.

BIBLIOGRAFIA

AGIER, Michel, 2002, "Between War and City: Towards an Urban Anthropology of Refugee Camps", in *Ethnography*, 3, 317

BANKS, Marcus & MORPHY, Howard (eds) (1997), "Introduction: rethinking visual anthropology", in *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University.

BARBASH, Ilisa & TAYLOR, Lucien (1997), "Documentary styles in Cross-cultural filmmaking. A handbook for making documentaries and ethnographic films and videos.", University of California Press.

BAUMAN, Zygmunt, 2007, *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge: Polity Press.

FOUCAULT, Michel, 1991 (1975), *Discipline and Punish*, Penguin Books, Londres

GILLIAN, Rose (2000), "Researching visual materials. Towards a critical visual methodology" in *Visual Methodologies*, Londres: Sage Publications.

GREEN, Linda, 1994, "Fear as a way of life", in *Cultural Anthropology*, vol. 9, nº2, pgs. 227-256.

HENLEY, Paul (2004), "Putting film to work: observational cinema as practical ethnography", in PINK, Sarah, KURN, L. & AFONSO, A.F. (2004), *Working images: visual research and representation in ethnography*, Londres e Nova Iorque: Routledge.

MACDOUGALL, David (1998), *Transcultural Cinema*, ed. por TAYLOR, Lucien, Princeton e Oxford: Princeton University Press.

MACDOUGALL, David (2006), *The Corporeal Image*, Princeton e Oxford: Princeton University Press

MALKKI, Liisa, 1995, "Refugees and Exile: From 'Refugee Studies' to the National Order of Things", in *Annual Review of Anthropology*, vol.24, pgs. 495-523

- MAKKI, Liisa, 1996, "Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization", in *Cultural Anthropology*, vol.11, nº3, pgs.377-404.
- SANTINHO, Maria Cristina, 2011, *Refugiados e requerentes de asilo em Portugal: contornos políticos no campo da saúde*, ISCTE – Tese de doutoramento
- SCHININÀ, Guglielmo, 2004, "Far away, so close: psychosocial and theatre activities with Serbian refugees", in *TDR (1988-)*, vol. 48, nº 3, pgs. 32-49 / **URL:** <http://www.jstor.org/stable/4488569>
- SHUMAN, Amy & BOHMER, Carol, 2004, "Representing Trauma: Political Asylum Narrative", in *The Journal of American Folklore*, vol. 117, nº466, pgs. 396-414. / **URL:** <http://www.jstor.org/pss/4137717>
- SONTAG, Susan, (2008 [1977]), *On Photography*, Londres: Penguin.
- TURNER, Victor (1987), "The Anthropology of Performance", in *The Anthropology of Performance*, Nova Iorque: PAJ Publicações.

ANEXOS

ANEXO A

23 de Outubro de 2009

Carta aberta ao grupo Refugiacto

Olá a todos!

Como sabem quero fazer um documentário sobre os elementos do Refugiacto. O meu objectivo é mostrar que, por trás da palavra “refugiado”, há pessoas muito diferentes, com percursos de vida distintos, com sensibilidades, culturas, idades, origens e motivações muito variadas. No fundo, quero mostrar alguns rostos de uma realidade que a maior parte das pessoas só conhece de forma vaga e abstracta – uma realidade que para elas permanece distante.

O filme será tanto mais rico quanto eu conseguir mostrar a complexa realidade que está por trás das histórias de vida de cada um de vocês, actuais e passadas: como é a vossa vida actualmente, desde que chegaram a Portugal, o que fazem, no que trabalham, onde vivem, etc, como correu o processo do pedido de asilo, qual o percurso que vos trouxe cá, quais as memórias que vos marcam, boas ou más, a relação que ainda mantêm com o vosso país ou território de origem...

No entanto, sei que cada um terá maior ou menor facilidade, e maior ou menor vontade, de se expôr frente a uma câmara. Por isso, quero desde já deixar claras algumas regras que, para mim, são a base deste compromisso que assumo convosco.

1º - Eu não vos farei perguntas sobre a vossa história de vida. Cada um de vocês conta-me apenas aquilo que quiser, quando quiser e no contexto que escolher. Ou não conta absolutamente nada, se não quiser ou se não se sentir à vontade para o fazer. É uma decisão individual.

2º - Se, eventualmente, algum de vocês revelar algo em câmara e, mais tarde, decidir que não quer que isso faça parte do filme final, só tem que mo dizer. Eu não utilizarei na montagem final nada que não seja da vossa vontade.

3º - Se vocês concordarem com o projecto agora mas, em algum momento das gravações, algum deixar de se sentir confortável com a ideia de ser filmado e mude de ideias relativamente à sua participação no documentário, é livre para recusar essa participação. Quem não quiser, não fará parte do filme.

4º - Não necessitam de fingir que não está uma câmara presente; pelo contrário, sempre que quiserem podem falar para a câmara ou a interagir com ela, isto é, podem assumir que estão a ser observados e não precisam de simular uma

naturalidade quando sentirem algum incómodo perante a câmara em determinada situação.

5º - Sempre que quiserem, podem visionar o material que eu filmar. Basta que mo peçam.

Se estiverem de acordo com o projecto o que eu pretendo, por isso, é filmar o seguinte:

- Os ensaios do grupo no espaço do Auditório do CPR; isto inclui os exercícios e a preparação das peças, mas também os encontros, as conversas informais e os momentos de reunião e discussão do grupo.
- Algumas actuações do grupo, em público; os bastidores dessas actuações, bem como o acompanhamento do grupo ou de alguns elementos até à chegada ao local de actuação.
- Acompanhar, individualmente ou em pequenos grupos, um pouco do dia-a-dia dos elementos do grupo, em momentos de lazer, familiares ou profissionais – a combinar individualmente, de acordo com a disponibilidade e a vontade de cada um.

Gostaria de iniciar as filmagens o mais cedo possível, isto é, a partir do momento em que vocês me digam “podes começar”. As filmagens irão decorrer ao longo de vários meses, até Junho de 2010, de acordo com a minha e com a vossa disponibilidade. A minha ideia, para já, é terminar o filme com a actuação do Refugiacto e a festa do Dia Mundial do Refugiado do próximo ano aqui no CPR.

Quero apenas acrescentar isto: um projecto destes nunca é o resultado da vontade ou das ideias de uma pessoa. É o resultado de um encontro – entre quem filma e quem é filmado. Por isso o filme final será aquilo que todos nós, em conjunto, conseguirmos realizar. Estou inteiramente disponível para todas as sugestões e todas as críticas. Todas as questões que se levantem ao longo das gravações vamos discuti-las frontalmente e encontrar eventuais soluções para problemas que eu não consiga, neste momento, prever.

Obrigado a todos!

Arlindo Horta

ANEXO B

GUIÃO VISITA ASIF

1. VISITA 1 / AMANHECER

Asif faz a primeira oração da manhã.

2. VISITA 1/ MANHÃ

Conversa com Asif no quarto.

QUESTÕES

- Há quanto tempo estás em Portugal?
- Como foi o teu primeiro dia em Portugal?
- O que é que pensaste nesse dia?

VER SE TEM ALGUM OBJECTO OU PEÇA DE ROUPA DE CAXEMIRA QUE TENHA TRAZIDO.

OUTRO LOCAL?

Asif desempenha tarefa doméstica (prepara pequeno-almoço? arruma roupa?).

QUESTÕES

- Fala-me da peça Abrigo.
- Na peça Abrigo relatas a experiência da tua viagem. Tudo o que contas aconteceu?
- Como é estar em palco a contar a história da tua vida?

(OUTRAS)

- Como foi o processo de asilo em Portugal?
- Posso pedir para mostrar documentos ou não. Ou para contar história do processo de asilo.

3. VISITA 2 / FIM DE TARDE-NOITE

Asif em casa no final do dia.

QUESTÕES

- O que é que o grupo de teatro representa para ti? (Porque é que é importante?)
- Que idade tens Asif?
- O que é que esperas da tua vida para o futuro?
- (Abordar questão feminina)

Se se proporcionar gravar Asif a acender as luzes.

ANEXO C

GUIÃO VISITA OMIÐ

1. CHEGADA A NOVA CASA

OmiÐ sobe as escadas e abre a porta da nova casa.

OmiÐ mostra a casa onde vai morar.

QUESTÕES

- Porque é que escolheste esta casa?
- Do que é que gostas mais aqui?
- Com quem vives?

2. OMIÐ ARRUMA COISAS

OmiÐ retira e arruma objectos de uma caixa.

QUESTÕES

- Há quanto tempo estás em Portugal?
- Como foi a tua chegada aqui? (Como foram os teus primeiros dias/meses?)

3. OMIÐ MOSTRA CADERNO QUE ESCREVEU NA PRISÃO

OmiÐ encontra e mostra caderno que escreveu na prisão, e fala dessa experiência de escrever.

4. OMID MOSTRA DOCUMENTOS OFICIAIS

Omid mostra os seus actuais documentos.

QUESTÕES

- Quando fugiste do Irão trouxeste algum documento contigo? (Porquê?)
- Como é viver sem documentos?
- Foi difícil obter o estatuto de refugiado?
- O que é necessário para requerer asilo?/O que é necessário provar para requerer asilo?
- Pode falar um pouco do processo
- Uma história, um momento, algo que ele queira contar desse processo

5. OUTRO MOMENTO

Diálogo.

QUESTÕES

- Porque é que fazes teatro/estás no Refugiacto?
- O que é que a palavra "refugiado" significa para ti?
- Fora do grupo, no teu dia a dia, dizes que és um refugiado? (Porquê?)
- Quem sabe que és refugiado?

ANEXO D

GUIÃO VISITA YANA

1. PORMENORES DA CASA DE YANA

Planos fixos da casa de Yana.

2. MOMENTO | YANA E MÃE PREPARAM ALMOÇO

3. TEATRO | YANA FALA SOBRE REFUGIACTO

QUESTÕES

- Porque é que fazes Teatro?
- O que é que o Refugiacto é para ti?
- Com que idade é que tu e a Nastia entraram para o grupo e porquê?

4. DOCUMENTOS | YANA FALA DA RECÉM ADQUIRIDA NACIONALIDADE

Yana mostra os seus documentos, actuais e antigos.

Plano fixo dos documentos.

QUESTÕES

- Fala-me um bocadinho da aquisição da cidadania portuguesa.
- O que é um "documento" para ti?
- O que significa a palavra "refugiado" para ti?

- Opinião sobre o processo de requerer asilo?

5. MEMÓRIAS | YANA E NASTIA FALAM DOS PRIMEIROS DIAS

Tentar ver fotografias dos primeiros dias/anos em Portugal.

QUESTÕES

- Dificuldades?
- Memórias mais marcantes?

6. ALMOÇO EM FAMÍLIA