

## Viagem, fronteira e heterotopia: formulações espaciais para dois encontros entre etnografia e cinema

Filomena Silvano<sup>1</sup>

Antropóloga, Universidade Nova de Lisboa-FCSH-UNL-Portugal  
Investigadora, Centro em Rede de Investigação em Antropologia-CRIA  
[filomenasilvano@fcs.unl.pt](mailto:filomenasilvano@fcs.unl.pt)

**Resumo:** Nos anos 1997 e 1998 acompanhei as rodagens dos filmes *Esta é a minha casa* e *Viagem à Expo* de João Pedro Rodrigues e, em 2010, uma parte das rodagens dos filmes *Alvorada Vermelha* e *A última vez que vi Macau*, de João Pedro Rodrigues e de João Rui Guerra da Mata. Em ambos os casos, tomei a experiência de participação na equipa de rodagem como um trabalho etnográfico. Com este texto pretendo fazer uma apresentação do modo de fazer antropologia que esteve na base dos textos que, partindo da referida experiência, escrevi posteriormente.

A meu ver, o cinema de João Pedro Rodrigues acede ao real no interior de um modo de descrição que opera por integração nas/das forças que o constituem. Nesse sentido ele assemelha-se às descrições de alguns antropólogos. Mas, tal como no caso destas, a descrição contém já uma interpretação, e essa é indissociável do seu autor. Usando as descrições do cineasta, eu acedi por isso a uma parte do real que de outro modo me estaria vedada. A minha descrição antropológica foi sujeita a uma dobra, visto que trabalhei a partir de uma descrição, feita por um cineasta, daquilo que eu própria havia observado em primeira mão.

O texto apresenta algumas reflexões em torno da questão territorial, tendo por base as duas experiências antes referidas.

**Palavra-chave:** João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, antropologia visual, cinema, desterritorialização, viagem, heterotopia, Macau.

**Résumé :** Dans les années 1997 et 1998, j'ai accompagnée les tournages de *Esta é a minha casa* et *Viagem à Expo*, deux films de João Pedro Rodrigues et, en 2010, une partie des tournages de *Alvorada Vermelha* et *A última vez que vi Macau*, de João Pedro Rodrigues et João Rui Guerra da Mata. Dans les deux cas, j'ai pris l'expérience de participation dans les tournages comme un travail ethnographique. Avec cet article, je prétends montrer la façon de faire de l'anthropologie, fondement des textes que j'ai écrit postérieurement.

Je pense que le cinéma de João Pedro Rodrigues accède au réel à l'intérieur d'un mode de description qui opère par intégration dans/des forces qui le constituent. Dans ce sens, il s'assimile aux descriptions de certains anthropologues. Mais, à l'instar de celles-ci, une description contient déjà une interprétation, celle-ci indissociable de son auteur. En utilisant les descriptions du cinéaste, j'ai donc eu accès à une partie du réel qui m'aurait été autrement cachée. Ma description anthropologique est une relecture, dans la mesure

---

<sup>1</sup> No seu trabalho, Filomena Silvano relaciona as questões das identidades coletivas e individuais com o estudo do espaço, do habitat, da cultura material e da cultura expressiva. É autora dos livros *Territórios da Identidade*, *Antropologia do Espaço* e *De casa em casa: sobre um encontro entre etnografia e cinema*. Colaborou com o cineasta João Pedro Rodrigues em quatro dos seus filmes.

où j'ai travaillé en partant d'une description, faite par un cinéaste, de ce que j'avais moi-même observé.

En partant des deux expériences sus-citées, le texte présente quelques réflexions sur la question territoriale.

**Mots-clefs :** João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, anthropologie visuelle, déterritorialisation, voyage, hétérotopie, cinéma, Macao.

## **Encontros entre etnografia e cinema**

*A antropologia, principalmente a denominada antropologia pós moderna, tem-se apoiado em formas de escrita que, por estarem próximas das da ficção, fornecem instrumentos que permitem dar conta de objetos cuja realidade é, em si mesma, ficcionalmente rica. Penso no entanto que essas formas de escrita continuam a deixar algo por dizer.*

Esta pequena citação foi retirada do texto que redigi, em 1996, para acompanhar a candidatura do projeto do documentário *Esta é a minha casa*, de João Pedro Rodrigues, a um apoio do ICAM. Tratou-se de um projeto que foi pensado a partir da consciência que eu tinha, já na altura, das limitações descritivas da minha disciplina:

*[...] pelo menos eu, tenho a certeza, deixei muito por dizer quando tentei escrever sobre as casas dos emigrantes. Faltou-me a densidade dos discursos, faltaram-me as imagens dos percursos, das vidas, das salas, das cozinhas e das fachadas. Penso que a antropologia precisa de encontrar novas formas de dar a ver o real, sem por isso prescindir da intenção de lhe ser fiel.*

Vinte anos passados, estou, de forma ainda mais radical, convicta da justeza dos meus pensamentos de então: a antropologia precisa não só de encontrar novas formas de dar a ver o real, como precisa também, e sobretudo, de integrar no seu trabalho de investigação formas de acesso ao real que outras práticas de observação possuem.

Se, como propõe Tim Ingold (2011), a maneira dos antropólogos fazerem descrições pressupõe um fazer com os outros – “modo descritivo de integração” – que se aproxima das formas de descrição do desenho e da pintura, ela não acede, no entanto, ao real da mesma forma que acedem essas duas práticas. O nosso artesanato raramente as usa como modos de descrição, ficando-nos assim vedado o real ao qual acederíamos se as usássemos. O mesmo se pode dizer se falarmos de cinema. Há cineastas que acedem ao real no interior de uma lógica de descrição que implica também uma espécie de integração/participação nas forças que o constituem. O seu cinema, tal como alguns desenhos e algumas pinturas, permite-nos por isso aceder a dimensões que se encontram vedadas às nossas formas de descrição. É, a meu ver, o que acontece com o cinema de João Pedro Rodrigues e de João Rui Guerra da Mata. Mas para lá das semelhanças e da diferenças enunciadas, há que considerar o facto de uma descrição incorporar sempre uma interpretação – dependendo por isso do seu autor. Eu considero por isso, que por via das descrições feitas pelos cineastas com quem trabalhei acedi a uma parte do real que de outro modo me estaria vedada.

Quando, em 1996, aceitei trabalhar no projeto do documentário “esta é a minha casa”, fi-lo com a consciência de que ia trabalhar com um cineasta. Ou seja, com

alguém para quem filmar um documentário era um exercício de cinema (e não um exercício etnográfico, sociológico ou jornalístico). Quero com isto dizer que desde o início foi claro para mim que estava a acompanhar a realização de um filme que, na sua essência, não era determinado por questões conceptuais que tivessem origem no saber da antropologia<sup>2</sup>. Tendo sido esse o pressuposto, tratou-se depois, para mim, de tentar identificar e interrogar os resultados desse “modo de fazer”.

No essencial, diria que ela me deu acesso a duas novas perspectivas de trabalho: a) o facto de ter acesso à vida das pessoas no interior da dinâmica de uma performance (a rotação) permitiu-me aceder às dimensões mais reflexivas (e por isso também mais conflituais) das suas construções identitárias ; b) o facto de poder ler o real, depois da minha observação da vida real ter terminado, a partir das imagens recolhidas por um cineasta, permitiu-me aceder a dimensões desse real que eu não tinha percebido. A minha observação do real incluiu assim dois registos: as minhas descrições do “terreno” – resultantes do trabalho de campo – e as imagens cinematográficas do mesmo “terreno”. A descrição antropológica foi por isso sujeita a uma dobra, visto que trabalhei a partir de uma descrição, feita por um cineasta, daquilo que eu própria havia observado em primeira mão. Tratou-se de um modo de fazer pouco ortodoxo, mas que, tal como já referi, me permitiu aceder a uma realidade “escondida”<sup>3</sup>.

Mais de dez anos depois das filmagens com a família Fundo, juntámo-nos – eu, João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata - em Macau, durante uma parte das rodagens que resultariam depois em dois filmes: “Alvorada Vermelha” e “A última vez que vi Macau”. Já com vários textos escritos sobre a primeira experiência de trabalho conjunto (que incluiu um segundo documentário, “Viagem à Expo”, rodado no ano de 1998), essa segunda experiência incorporou as reflexões relativas aos primeiros filmes e manteve, no essencial, mas agora já de forma mais reflexiva, o mesmo modo de fazer.

Neste texto apresentarei, de forma a responder ao tema proposto pelo colóquio onde ele foi apresentado, algumas reflexões em torno da questão territorial, tendo por base as duas experiências antes referidas.

## **Viagem, performance e fronteira**

O confronto com situações etnográficas em que espaços ausentes e distantes surgem como centrais para a construção das vidas das pessoas conduziu os antropólogos para uma progressiva problematização das formas de tratamento das relações entre espaço e identidade. Essas relações assumem diversas formas, que vão da simples identificação com um espaço onde se vive há várias gerações, até às situações, mais complexas, em que o investimento identitário é feito em espaços onde as pessoas, de facto, nunca estiveram, mas de onde, hipoteticamente, os antepassados partiram. No meio ficam as configurações do tipo daquela que tentamos aqui interpretar, em que a relação com os espaços de origem (considerados pelos próprios enquanto espaços de pertença) se materializa, periodicamente, numa viagem à terra natal. Esses casos são particularmente interessantes porque implicam uma elaboração conceptual que considere o espaço enquanto movimento (e não enquanto contentor). A observação etnográfica deve então considerar a viagem não apenas como um momento de passagem entre duas realidades

---

2 Porque uma descrição implica sempre uma interpretação, o uso da ferramenta Câmara depende do “assunto” que move quem a usa. Uma descrição fílmica feita por um antropólogo será por isso diferente de uma outra feita por um cineasta.

3 O conjunto dos textos sobre os dois documentários referidos encontra-se reunido em livro (Silvano 2012).

(embora também o seja), mas também como um percurso que tem, do ponto de vista da observação e da interpretação, uma existência própria.

No Verão de 1997, depois de algum tempo passado a acompanhar o quotidiano da família Fundo em Paris, preparámo-nos para acompanhar José, Jacinta e a mãe de José, na viagem até Trás os Montes. Partiríamos por volta das três horas da manhã e no outro dia ao fim da tarde era suposto estarmos em Portugal. Pelo nosso lado, preparámo-nos dormindo algumas horas, pois prevíamos que a experiência iria ser dura. Iríamos em dois carros, um conduzido, durante toda a viagem, por José, e o outro, à vez, por mim e por João Pedro. Quando chegámos à *casa da campanha* estava tudo preparado para a partida: malas feitas e arrumadas e merenda para comer no caminho preparada. O pai de José, que só partiria mais tarde, ainda estava levantado para se poder despedir. No ar, era evidente, havia tensão acumulada ao longo de vários dias. Depois de um ano a sonhar com as férias, o casal empreendia finalmente a viagem de ida à *terra*. João Pedro iniciou a viagem no carro da família e filmou um longo plano que aparece em “Esta é a minha casa”: a despedida do pai de José, que vemos na rua, em plena noite, a dizer adeus, o carro que arranca e a conversa em que Jacinta revela que José não dormiu (*Levantámo-nos às duas. Tu não te deitaste, vá. Andaste toda a noite a pé*). Assim que entrámos na auto-estrada, percebi que a aventura ia ser perigosa. A velocidade de um carro conduzido por um homem cansado e excitado ameaçou rapidamente ultrapassar os 170 quilómetros por hora. Como ia a conduzir, senti o efeito do crescendo de velocidade no corpo. Primeiro enfrentei a situação com alguma empatia, mas passado algum tempo decidi que a minha participação naquela experiência ia ser controlada. Na primeira paragem tornei claro que em caso algum eu ultrapassaria o limite dos 170 quilómetros por hora. A João Rui, que ia no carro, comuniquei que não voltaria a entrar no carro da família, decisão que ele tomou rapidamente como sendo também sua. Por isso, só João Pedro, que viajou durante longos períodos no carro conduzido por José, sentiu a totalidade dos riscos da experiência a que nos tínhamos sujeitado. Pela minha parte, nunca abandonei uma parte do mal-estar que senti quando percebi que uma experiência etnográfica, que naquele momento já era irreversível, estava a pôr a minha vida em risco. Percebi também que a obstinação que José revelava em conduzir de forma a produzir uma situação constante de risco significava que esse mesmo risco – que nos parecia tão absurdo e que nos colocava numa situação de dissonância com a família – fazia para ele algum sentido. Só depois da viagem terminada e depois de visionadas as imagens feitas por João Pedro é que a inteligibilidade dessa experiência começou, para mim, a ser construída<sup>4</sup>.

A noção de “espaço liminoide” – que Turner (1982) associa à de “ritual liminoide” – pode ser, neste caso, aplicada ao espaço da viagem. Este passará então a ser concebido como uma sucessão de lugares onde se desenvolvem práticas rituais que não estão sujeitas à presença forte da comunidade – nem na sua organização nem no seu controle – e que, por isso, são executadas com um assinalável grau de liberdade e improvisado por parte daqueles que as praticam. Essas características fazem desses rituais práticas apropriadas para exprimir novas identidades, associadas a realidades culturais e sociais dinâmicas, como é o caso da emigração portuguesa das últimas décadas. Como tentarei demonstrar no seguimento do texto, a viagem organiza-se como uma prática

---

<sup>4</sup> O facto de me centrar aqui na dimensão experiencial da viagem leva-me a colocar a questão do corpo no centro da minha problemática – “O Espaço Corporalizado é o local onde a experiência e a consciência humanas assumem uma forma material e espacial” (Low e Lawrence-Zúñiga 2003 : 2) - e, como veremos, posteriormente a estendê-la para uma interpretação mais global das questões identitárias.

ritual complexa, que vai sendo experienciada ao longo de uma série de lugares<sup>5</sup>. A observação da sucessão das práticas rituais permite isolar, por aí se desenrolarem sequências significativas, os seguintes lugares: Paris, as auto-estradas, a fronteira entre Espanha e Portugal, dois santuários e Espadanedo (a aldeia da família de José).

Uma vez saídos da região de Paris, a viagem decorreu sempre em alta velocidade e sem nenhuma paragem para lá daquelas, obrigatórias, de reabastecimento do carro. Numa dessas paragens vemos imagens do corpo desajeitado de José que, dentro de umas calças de treino e de um T-shirt, tenta, através de alguns exercícios de ginástica que visivelmente não estão nele naturalizados, soltar o corpo da rigidez produzida pela condução. À hora do almoço parámos para comer numa zona de lazer repleta de emigrantes portugueses e magrebinos e ao meio da tarde fizemos, ainda na auto-estrada, uma paragem para beber um café. A primeira paragem cuja lógica se revelou diferentes das atrás referidas – que se pautaram pela negação de qualquer tipo de relacionamento com o exterior, para lá daquele que era, por constrangimentos funcionais, estritamente necessário – foi para entrar numa pequena loja, ainda em território espanhol, mas já junto à fronteira. Uma vez saídos da auto-estrada e aproximando-nos da fronteira com Portugal, a experiência da viagem parece ter mudado de registo. É como se José tivesse abandonado uma realidade em que ele e o carro (a máquina) faziam um só<sup>6</sup>, para então, a partir daí, se poder relacionar com o mundo. A velocidade da condução abrandou e o espaço exterior ganhou de repente existência. Ao sair da loja, antes de arrancarmos, José gritou para a câmara, já visivelmente entusiasmado com a proximidade da chegada: *Vamos. Para aí é Espanha, ã? Para ali é Portugal.*

Num dos planos de viagem de “Esta é a minha casa” acompanhamos a passagem da fronteira. Pela imagem do retrovisor, vemos que José começa a exibir uma expressão facial mais descontraída. Sabemos que nos estamos a aproximar do território português porque ele nos vai apresentando os marcos físicos que o antecedem: *Aquelas casas já são portuguesas. É o quartel da guarda espanhola.* Ao mesmo tempo, vamos acompanhando um crescendo de emoção, exprimido por José e sua mãe, que termina numa entusiasta gritaria:

- *Aqui é a fronteira de Quintanilha.*
- *Estamos em Portugal.*
- *Aqui estamos em Portugal. Eh, Eh ...*

Imediatamente a seguir, instala-se a hesitação, a perplexidade e mesmo a frustração:

- *Ainda não. É aqui.*
- *Além.*
- *É aqui.*
- *Não.*
- *Aqui é que é. Aqui é adonde é que estavam os polícias.*

---

<sup>5</sup> Existe uma divergência, no interior da família, face ao modo de organizar a viagem. No essencial José e a sua mãe fazem questão de obedecer a uma série de preceitos (que explicitarei ao longo do texto) que, no meu entender, dão forma ao ritual da viagem, enquanto Jacinta se sente desconfortável nessa prática e tenta negociar a sua alteração. Por esse motivo, farei aqui referência quase exclusivamente a José, o ator convicto da performance que partilha com outros emigrantes.

<sup>6</sup> Penso que a conduta motriz que está aqui em causa – de fusão com a máquina e de consequente negação da relação do corpo com qualquer exterior que não seja a própria máquina – se adequa aos objectivos performativos desta etapa. Ela cria uma espécie de suspensão no relacionamento com a vida quotidiana para depois, uma vez chegados à *terra*, se poder iniciar o processo de assunção da identidade do emigrante.

Tudo isso, porque a passagem pelo lugar exato onde começa Portugal já não está marcada por um ato que a torne evidente. Passada a ponte onde uma placa azul da Comunidade Europeia marca os limites territoriais dos dois estados membros, vimos uma série de carros, com placas francesas e suíças, estacionados. As pessoas estavam cá fora e algumas comiam uma merenda, no cumprimento de uma rotina que vem do tempo em que eram obrigadas a parar para tratar das formalidades alfandegárias.

Quando resolvemos filmar uma família de emigrantes fizemo-lo porque tínhamos vontade de dar a ver uma cultura deslocalizada ou, dito de outro modo, uma cultura multilocal. Nesse sentido, pensávamos a fronteira como um espaço intermédio, derrapante, poroso (Appadurai, 1997). Mas apesar de ser essa a configuração que procurávamos, a fixação de José na terra de origem confrontou-nos com a presença, pelo menos ao nível das representações, da outra forma da fronteira: a da linha de separação entre espaços estáveis. No fim, acabámos por perceber que o desmantelar dos rituais institucionais que organizavam a passagem da fronteira não impediu os emigrantes de manterem uma parte das práticas rituais que lhe conferiam sentido.

O sol tinha acabado de se pôr e a luz já não nos feria os olhos cansados. Ao longe, ouvia-se o barulho de uma trovoadas de Verão. Continuámos a seguir o carro de José, que pouco tempo depois estacionou em frente ao santuário de Nossa Senhora da Ribeira<sup>7</sup>, situado numa pequena elevação do lado esquerdo da estrada. Cansado, mas ostentando uma postura completamente liberta da tensão da viagem, José começou a subir, seguido por Jacinta, as escadas que conduzem ao santuário. Uma vez chegados ao cimo, José deu dinheiro a Jacinta, que o colocou na ranhura da porta do santuário. Depois, foi a vez de ele fazer a sua oferenda. De seguida benzeu-se e iniciou um percurso à volta do santuário, pontuado por duas paragens, a primeira para constatar que tinha sido colocada uma porta nova, mas sem buraco para oferendas, e a segunda para beijar a parede do altar. Jacinta fez a mesma volta, seguindo de perto o marido, mas não beijou o altar. No fim desceram os dois as escadarias e voltaram para o carro. Avançámos mais uns quilómetros e chegámos a um segundo santuário. Mais especificamente, a um conjunto de edificações situado num pequeno planalto e dedicado ao culto de S. Bartolomeu, o santo padroeiro da terra dos pais de José. Um plano sequência de “Esta é a minha casa” mostra o percurso seguido pelo carro até parar junto ao santuário onde está depositada a imagem venerada. Os comentários de José revelam o à-vontade com que se move no lugar e a familiaridade com que se relaciona com S. Bartolomeu. Quando o carro passa em frente ao primeiro santuário, de construção recente, comenta para a câmara: *Aqui é o santuário e ele (o santo) está na capela antiga*. De seguida, num percurso que José nos apresenta como sendo o mesmo que o santo realiza durante a procissão das festas em sua homenagem, o carro atravessa uma alameda ladeada por pequenas capelas, circula à volta da denominada capela antiga e para em frente da mesma. Nesse momento, a família abandona o carro e ouve-se José a falar com Jacinta sobre dinheiro. Junto à porta do santuário repete-se a cena das oferendas, seguida da volta ao santuário e do beijo de José na parede do altar. Sabemos que se trata de um ritual repetido em cada viagem, porque durante o percurso José comentou: *Chegue de dia ou de noite, há sempre gente que vem a visitar*<sup>8</sup>.

Depois de ter sentido que a minha vida estava a ser posta em risco, observei, algo perplexa, que aquele que me conduziu a praticar semelhante ato de irresponsabilidade

---

<sup>7</sup> Trata-se de um santuário antigo onde se realiza uma importante romaria em honra de Nossa Senhora da Ribeira. Devido à sua localização perto da fronteira, é hoje associado aos viajantes e, por isso, é muito venerado pelos emigrantes que ali param. Já há quem lhe chame “o santuário dos emigrantes”.

<sup>8</sup> No ano seguinte fomos esperar a família à fronteira de Quintanilha e a passagem pelos santuários repetiu-se.

agradecia aos santos o facto de esse mesmo ato não ter tido as previsíveis consequências nefastas. Foi talvez nesse momento – e porque enquanto antropóloga me habituei a pensar que aquilo que as pessoas fazem, mesmo quando parece absurdo, tem sentido para elas – que a ideia de estar a assistir a uma performance se tornou evidente<sup>9</sup>. À vertigem da viagem, deliberadamente feita em condições de perigo eminente, seguiu-se o envolvimento emocional do convívio com os santos e, finalmente, o apaziguamento produzido pela chegada à terra natal. Nessa altura percebi que teria sido impossível, tanto para José como para sua mãe, não obedecer a um esquema tão bem concebido para experienciar, com a devida intensidade, a chegada à *terra*. Quando interrogámos José sobre os motivos que o levavam a realizar a viagem de forma tão perigosa, ele respondeu-nos: « *Porque é assim a vida de um emigrante. É uma vida de sacrifício. Até os árabes fazem assim. Vão até Marrocos sem dormir.* ». O esquema pré-definido é suposto ser partilhado pela comunidade de emigrantes e a performance tem de ser cumprida cada ano, porque esse cumprimento faz parte das práticas colectivas que materializam a identidade dos seus membros. Com a experiência da viagem, José reafirma cada ano, para si próprio e para os outros, a sua identidade de emigrante regressado à terra<sup>10</sup>.

A sucessão de etapas que descrevi traduz-se numa transmutação identitária em que os viajantes passam da condição de imigrantes para a de emigrantes. Primeiro, o espaço que separa Paris da terra de origem é percorrido a uma velocidade alucinante, sem paragens e anulando, deliberadamente, qualquer tipo de relacionamento social com o espaço envolvente (até a comida é trazida de casa). A segunda etapa corresponde às práticas espaciais desenvolvidas a partir da pequena aldeia espanhola situada junto à fronteira de Quintanilha. Seguindo Augé (1992), diria que a partir daí o “lugar antropológico” começa a tomar forma. Primeiro com as compras feitas na pequena loja situada em Espanha, mas já na zona fronteiriça – um espaço reconhecido pela comunidade de origem como um espaço de relacionamento social. Depois, com as práticas rituais que investem o espaço fronteiriço de uma carga expressiva profunda. As ofertas feitas nos santuários fazem parte desta última etapa da viagem, que se irá finalizar com a chegada à aldeia e a integração na comunidade de origem.

Como ficou descrito, uma parte dos sentidos da experiência de viagem que partilhei com José e a sua família foi-me dada a perceber durante o trabalho de campo. Teve a ver com os encontros (e os desencontros) que sempre resultam das partilhas etnográficas. Mas foi só posteriormente, ao ver as imagens recolhidas por João Pedro,

---

<sup>9</sup> Convoco aqui a noção de “performance”, porque ela me parece ajudar a ler os dados etnográficos, sobretudo quando nos referimos a duas das suas componentes internas. A primeira integra-se na definição, algo minimalista, proposta por Schechner: “Uma performance é uma atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de, e para outro, indivíduo ou grupo” Schechner (1988 : 30). Todas as filmagens devem ser lidas no interior de um processo de construção da identidade que é vivido, de forma consciente, face a uma câmara, e, nesse sentido, pode dizer-se que a relação entre performer e espectador percorreu todo o trabalho de campo. A segunda prende-se com a sucessão das etapas cumpridas, que implicam a presença de uma ideia de iniciação e de consumação, e com a carga expressiva que a viagem comportou, que se enquadram na componente da performance que reenvia para a noção de “experiência”, também referida por Schecher.

<sup>10</sup> Tal como ela é concebida, a performance não só obriga os seus executantes a colocarem-se, voluntariamente, numa situação de perigo eminente, como também numa situação de ilegalidade. Esta segunda dimensão é, num certo sentido, ainda mais significativa, visto que a família se representa a si própria como uma família socialmente exemplar. A necessidade de produzir, ritualmente, uma situação de liminaridade, leva-os mesmo a transgredir esse princípio organizador da sua estratégia identitária. E, como revela a citação de José, a integrar uma categoria global de “emigrante” que integra também “os árabes” (representados pelos portugueses como pessoas mais dadas a transgredir as normas da sociedade francesa).

sobretudo aquelas que revelam o corpo de José, que essa mesma experiência se tornou para mim uma realidade inteligível. Primeiro assisti a uma espécie de apagamento da pessoa de José e à fusão do seu corpo com o carro que conduzia (Warnier, 2005). Depois à euforia comunicativa visível nos planos da passagem da fronteira, seguida da concentração religiosa visível nas imagens das visitas aos santuários. É como se a expansividade que havia surgido antes da fronteira se tivesse retirado para ser substituída pela seriedade de um “corpo crente”. Foi só depois dessa “passagem”<sup>11</sup> pelo espaço e pela experiência do sagrado que a expansividade voltou a surgir. Quando o carro entra na aldeia da sua família, José, filmado a partir do banco de trás, exibe um rosto feliz e luminoso que exprime a consonância que parece existir entre a sua identidade pessoal e a imagem pública do emigrante chegado à terra. Seguro de si buzina (naquilo que seria um comportamento impensável em França) e cumprimenta os conhecidos. Pergunta-se, em diálogo com a mãe, se já terão feito a festa do *Senhor do Bom Fim*. Jacinta comenta os estragos da estrada, que no ano anterior estava arranjada. Finalmente chegam a casa, e para alegria de todos constata-se que, tal como esperavam, ela ostenta uma recente pintura de exterior.

### **Real e simulacro, talvez uma heterotopia.**

O projeto inicial do documentário rodado em Macau prendia-se com a questão das memórias pós-coloniais; mais concretamente, com a memória de Macau que João Rui Guerra da Mata, que aí havia passado uma parte da infância, foi construindo ao longo dos anos. Uma memória construída de recordações, de objetos e de uma procura pelo mundo de ambientes, cheiros e sabores que a alimentassem. Sempre que viajei com os dois cineastas vi-os procurar restaurantes, lojas e mercados onde se pudessem encontrar produtos orientais. Havia também uma memória cinematográfica preenchida com imagens de *A dama de Xangai* (de Orson Welles) e de *Macao* (de Josef von Sternberg e Nicholas Ray). Acompanhar as filmagens traduziu-se, para mim, numa participação na reconstrução de uma memória de infância de um território marcado pela estranheza. Por uma estranheza no passado e, sobretudo, por uma estranheza no presente. A memória da estranheza sentida por um rapazinho europeu que foi viver para um território chinês administrado por portugueses, viu-se confrontada com a estranheza das transformações que esse mesmo território sofreu depois de ter integrado a República Popular da China. Macau, que havia sido o Oriente dos portugueses, transformou-se no Ocidente dos chineses, mantendo sempre, para uns e para outros, o fascínio de um espaço que deixa ver, no seu interior, o outro distante.

Como nunca tinha estado na China, somei a essa tentativa de entendimento do processo de reconstrução da memória de João Rui o meu próprio confronto com o, para mim até então desconhecido, Território de Macau. Os primeiros textos que escrevi tentaram por isso dar conta da minha própria estranheza, objectivando algumas das componentes do território que a podiam explicar. Foram escritos antes de ver as imagens recolhidas e foram por isso o resultado direto da experiência das filmagens no terreno. Nesses textos tentei, no essencial, interpretar as relações complexas estabelecidas entre o processo de construção/negociação da identidade cultural de Macau, o processo de turistificação e o processo de transformação do território.

Depois da reintegração de Macau no espaço político da República Popular da China, mecanismos de seleção, de mobilização e de objectificação de elementos culturais

---

<sup>11</sup> A “passagem” pode aqui ser entendida num sentido muito próximo da proposta de Van Gennep (1977).



constitutivos da identidade étnica macaense – a comunidade euro-asiática de Macau – foram desencadeados para dar existência, ao mesmo tempo, a uma nova identidade cultural da cidade e a uma imagem de marca (“branding”) que a coloca no interior do mercado de turismo global. O novo governo do Território foi procurar, no interior das componentes da identidade macaense, elementos culturais que assumiram uma posição significativa no discurso identitário de Macau. Como refere Wai-man Lam (2010), o “hibridismo” foi estrategicamente convocado pelas autoridades políticas portuguesas e foi, posteriormente, também convocado pelas novas autoridades políticas do Território. A dupla referência da identidade de partida – China e Portugal – serve, por um lado, para sustentar a reintegração do Território na Grande China – Macau possui uma cultura chinesa – e, por outro lado, para sublinhar a sua especificidade – Macau, que é um repositório na China da cultura portuguesa, quer continuar aberto a outras culturas. O que é vivido pelos habitantes como uma componente identitária transforma-se, para os turistas vindos maioritariamente do resto da China, numa encenação da estranheza europeia. O Centro Histórico, classificado como património mundial, uma rede de museus (cerca de vinte) e uma rede de casinos (cerca de trinta) constituem o espaço de experiência desse novo turismo.

O centro histórico é percebido pelos turistas asiáticos como um percurso marcado por uma série de acontecimentos arquitectónicos: uma praça, igrejas, um teatro, mais alguns edifícios. O espaço de conjunto que recebeu a classificação de património não é percebido como tal; a lógica do fragmentado é mais próxima do vivido espacial dos turistas que aquela, muito mais complexa, da percepção do todo. Os desenhadores de parques temáticos perceberam muito bem isso, pelo que concebem espaços que são uma montagem de fragmentos. Dois casinos, o Vénitien e o MGM, apresentam o espaço europeu a partir dessa lógica fragmentária: o primeiro reproduz, a grande escala, mas sempre numa lógica de sobreposição de fragmentos, a cidade de Veneza, e o segundo, no interior, e seguindo a mesma lógica, a cidade de Lisboa. Em Macau são sobretudo os casinos que atraem as pessoas, mas o facto é que o património se articula muito bem com eles na construção de uma realidade – ou de uma hiper-realidade? (Baudrillard 1986) – que é vivida pelos turistas como um conjunto da mesma natureza: passear-se numa gôndola veneziana no interior de um espaço onde a noite nunca cai, ou passear-se à noite num centro histórico tornado, graças às luzes, fantasmagórico, torna-se numa experiência única onde a questão do que é mais real não tem sentido<sup>12</sup>. A oposição clássica entre o turista moderno – que procura a autenticidade e a verdade do outro – e o pós-moderno – que aceita o simulacro porque compreendeu que ele fez sempre parte da experiência procurada (Graburn, 1995) – é, no caso de Macau, inadequada. A experiência turística une, num todo, a encenação do espaço patrimonializado e a simulação dos espaços representados. Macau afigura-se por isso como um espaço que, para ser vivido, tem de integrar a ficção.

Quando, já com o primeiro texto escrito (Silvano, 2015)<sup>13</sup>, vi pela primeira vez o *A última vez que vi Macau*, tive a alegria de constatar que, de certa forma, o filme respondia àquilo que tinha sido a minha tentativa de interpretação. A reconstrução das memórias macaenses do João Rui passou pela construção de uma ficção que nos transporta para uma experiência em que o real – neste caso as imagens documentais – e o simulacro – neste caso a introdução de imagens para narrar uma estória – se interpenetram deixando de existir enquanto categorias distintas. O personagem principal, que é também o narrador, vem, pela primeira vez depois da sua infância aí passada, a Macau para socorrer uma amiga (Candy, um travesti) que se deixou envolver

<sup>12</sup> Tim Simpson (2012) chama-lhe “Utopia Turística”.

<sup>13</sup> O referido texto foi apresentado em 2011 e publicado em 2015.

em relações perigosas. Relações que só podem existir em Macau, nesse território fechado e organizado por uma lógica que lhe é própria (e onde se passam *coisas estranhas e que fazem medo*). Nas suas deambulações pela cidade, João Rui reconstrói as suas memórias de infância no reconhecimento do velho Macau – o dos bairros habitados pelos chineses de Macau, dos templos, dos jardins e do Porto Interior – ao mesmo tempo que se confronta com o novo Macau – o dos turistas, de um centro histórico tornado parecido com casinos e de casinos que se parecem com centros históricos. Depois de ver e de rever o filme, fiquei com a certeza de que uma compreensão antropológica de Macau, pelo menos do Macau das memórias europeias de quem por lá passou, passa pelo acesso às razões que o tornam um território ficção.

Quando cheguei a Macau, a primeira figura espacial que me ocorreu foi a da “heterotopia” (Foucault, 1984). Depois, quando comecei a escrever, não me ocorreu essa primeira associação. Retomei-a quando vi o filme, porque ele me empurrou novamente para a sensação de estar num espaço fechado onde as coisas que acontecem têm uma lógica própria que só ali pode existir. E mais uma vez senti que o acesso ao real, àquele real que eu procurei descrever nos meus textos, me foi também dado pelas imagens documentais, mas depois ficcionadas, de João Pedro e João Rui. Fui reler o texto de Foucault e confirmei que Macau responde pelo menos a três dos princípios constitutivos de uma heterotopia: é um espaço duplamente fechado e aberto - pode-se lá entrar, mas é necessário um visto de difícil obtenção, sobretudo para os cidadãos Chineses; é um espaço real, mas que justapõe vários espaços e vários tempos – os edifícios contemporâneos misturam-se com os edifícios/património português e chinês e com fragmentos das cidades de Veneza e de Lisboa presentes nos edifícios de alguns casinos - e, por fim; é um lugar que se encontra em ruptura com o tempo tradicional – vai-se lá, por um tempo limitado, para jogar ou para ter experiências diversas marcadas pelo prazer.

Nos anos 1970, a península de Macau era um pequeno território (cerca de 5,4 km<sup>2</sup>) chinês administrado por Portugal, no seguimento de um acordo assinado há cinco séculos, entre os dois países. A fronteira terrestre com a China, altamente vigiada, era quase inultrapassável (apesar de haver sempre pessoas disponíveis para arriscarem a vida a tentar fazê-lo). Para entrar e sair de Macau era necessário apanhar o barco. Apesar de ser um território percorrido, desde sempre, por atividades criminalizadas – jogo, prostituição, contrabando – não era, para um rapazinho português, perigoso. Era sobretudo um pequeno território, fechado sobre si próprio, e cheio de possibilidades de aventura. Durante as filmagens tive a sensação de participar na reconstrução de uma memória de um espaço que foi, para João Rui na sua infância, uma “heterotopia”. Uma espécie do “*grand lit des parents*” referido por Foucault, um espaço onde as crianças se aventuram no mundo do desconhecido. Macau era para ele um território onde havia espaços estranhos e desconhecidos – aqueles onde viviam os chineses –, mas onde ele se podia perder nas suas viagens solitárias antes de voltar, ao fim do dia, para a casa da administração portuguesa onde viviam os pais. Bastava apanhar um autocarro para entrar num espaço onde tudo – a língua das pessoas, a arquitetura, os cheiros – era diferente. Viver em Macau era poder viver, numa modalidade de justaposição, a distância que separava o espaço chinês do espaço europeu. Foi uma heterotopia vivida no passado; depois, essa heterotopia foi reconstruída pela memória e tornou-se numa utopia; ao longo das filmagens ela tornou-se novamente real e, portanto, a utopia deu lugar a uma nova heterotopia (à qual que se chega de barco e onde *se passam coisas estranhas e que fazem medo*).

*Bordeis e colónias, são dois tipos extremos de heterotopias. E se pensarem que no fim de contas o barco é um bocado de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si próprio, que está fechado sobre si próprio e que ao mesmo tempo é deitado ao infinito do mar e que de porto em porto, de margem em margem, de bordel em bordel, vai até às colónias procurar o que elas guardam de mais precioso nos seus jardins, compreendem porque é que o barco foi para a nossa civilização, desde o século XVI até aos nossos dias, não apenas, evidentemente, o maior instrumento de desenvolvimento económico (...) mas a maior reserva de imaginação. (Foucault, 1984 : 8).*

### **Bibliografia de referência**

- Augé, M. (1992). *Non-Lieux*. Paris, Seuil.
- Appadurai, A. (1997). *Modernity at large*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Baudrillard, J. (1986). *Amérique*. Paris, Bernard Grasset.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres. *Archi Bref* 48:5-8, Genève.
- Graburn, N. (1995). "Tourism, Modernity and Nostalgia", in Ahmed, A. et Shore, C. (dir.), *The Future of Anthropology: Its Relevance to the Contemporary World*, Atlantic Highlands, NJ: Athalone Press; London: University of London, pp.158-178.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive*, Routledge. London, New York.
- Lam, W. (2010). Promoting Hybridity: The Politics of the New Macau Identity, *The China Quarterly*, Vol. 203, pp. 656-674.
- Low, S. M. e Lawrence-Zúñiga, D. (2003). *The Anthropology of space and place, locating culture*. Malden, Oxford, Carlton, Berlin, Blackwell.
- Schechner, R. (1988). *Performance theory*. New York, London, Routledge.
- Silvano, F. (2015). « Musées et casinos dans une ville "Patrimoine Mondial" : authenticité et hyperréalité, deux formes culturelles de l'espace urbain de Macao », in Fagnoni, E. e Gravari-Barbas, *Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles pratiques touristiques*, Presses de l'Université Laval, Laval, (85-101).
- Silvano, F., (ensaio) e Rodrigues, J.P. (documentários) (2012). *De casa em casa: sobre um encontro entre etnografia e cinema*, Palavrão, Caldas da Rainha.
- Simpson, T. (2012). « Tourist Utopias: Las Vegas, Dubai, Macau ». Asia Research Institute, Working Paper series nº177.
- Simpson, T. (2008). The commercialization of Macau's cafés, *Ethnography*, Sage, Los Angeles, London, New Delhi et Singapore, vol. 9 no.2, p.197-234.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*. New York, PAJ Publications.
- Van Gennep, A. (1978). *Os ritos de passagem*. Petrópolis, Vozes. (1ª ed. 1908)
- Warnier, J.-P. (2005). *Construir la culture matérielle*. Paris, Puf.