

# RETORNOS: O PODER DE CONCEITUALIZAR COM FILMES ETNOGRÁFICOS

## RETURNS: CONCEPTUALIZING WITH ETHNOGRAPHIC FILMS

Angela Torresan

angelainthesky@gmail.com

Department of Social Anthropology of the University of Manchester, Granada Centre for Visual Anthropology.

### RESUMO

Partindo da ideia colocada por David MacDougall de que imagens produzem um tipo de conhecimento específico diferente da escrita, neste artigo uso o exemplo de um filme que realizei sobre Eugênia, uma imigrante brasileira em Lisboa, para explorar a capacidade conceitual do filme etnográfico. O potencial duplo das imagens, como índice e ícone, pode gerar um modo particular de análise antropológica. No caso que observo aqui, a filmagem da primeira viagem de volta ao Rio de Janeiro de Eugênia ajudou – tanto a ela quanto a mim – a perceber a natureza transformadora desse evento para o significado conferido à prática *homemaking* e para esta análise sobre imigração e integração.

**Palavras-chave:** Filmes etnográficos. Imagens. Antropologia visual. Imigração. Portugal.

### ABSTRACT

Considering David MacDougall's idea of images that make a specific kind of knowledge which is different from writing, in this paper I use my film about Eugênia, a Brazilian immigrant woman in Lisbon, as an example to explore the conceptual capability of ethnographic films. The double potential of images, as index and icon, may generate a particular mode of anthropological analysis. In this case, filming the first trip of Eugênia back home to Rio de Janeiro have helped both of us to perceive the transformational nature of this event to her sense about the practice of homemaking as well as to my analysis of immigration and integration.

**Keywords:** Ethnographic films. Images. Visual anthropology. Immigration. Portugal.

### INTRODUÇÃO

Este artigo contribui para uma discussão recorrente sobre o lugar da imagem em movimento na pesquisa antropológica, avaliando minha própria experiência com a realização de *Retornos*, um filme que fez parte de um projeto de pesquisa sobre imigrantes brasileiros de classe média em Lisboa. Meu objetivo não é puramente metodológico. Embora tenha interesse em explorar o modo como uma câmera de vídeo pode virar instrumento de investigação e catalisador de relacionamentos durante o trabalho de campo, garantindo acesso

a informações que não seriam obtidas de outra maneira, minha principal preocupação é a capacidade conceitual do filme etnográfico. A intenção é investigar como as relações materiais e abstratas que as imagens possibilitam são capazes de fomentar conexões mais amplas com conceitos antropológicos. Partindo do argumento de MacDougall (1992) de que filmes não são meros objetos para ilustrar constatações antropológicas, utilizo meu filme *Retornos* para explorar o potencial criativo dessa ferramenta de mídia e testar a possibilidade de ultrapassar a hierarquia entre imagem e texto, cedendo lugar a um tipo especial de associação teórica, que podemos recriar com filmes etnográficos.

Primeiramente, gostaria de apresentar o assunto de minha pesquisa. *Retornos* tem como foco principal a experiência da imigrante brasileira Eugênia, em sua primeira visita de volta para casa, no Rio de Janeiro. Eugenia fez parte da primeira onda de migração internacional de brasileiros que deixaram o país entre o final de 1980 e começo de 1990 à procura de um estilo de vida de classe média, o qual não era mais possível usufruir devido às crises políticas e econômicas intermitentes que abatiam o Brasil. A maioria dos brasileiros que começaram a chegar a Portugal durante esse período era de jovens profissionais qualificados, com dificuldade de reconciliar suas expectativas de classe média com a realidade política, econômica e social no Brasil. Ao proporcionar acesso a novos recursos materiais e simbólicos, a migração tornou-se uma estratégia para manter e/ou resgatar o que algumas pessoas percebiam como identidade e estilo de vida classe média<sup>1</sup>.

Os brasileiros geralmente optavam por países que, segundo essa visão, poderiam oferecer oportunidades que faltavam no Brasil. A grande maioria foi para os Estados Unidos, Japão ou para países na Europa Ocidental<sup>2</sup>. Aqueles que foram para Portugal estavam atraídos pelo mercado do país, o qual, recentemente incorporado à União Europeia, se encontrava em franca expansão e ávido por imigrantes qualificados para preencher um déficit de mão de obra especializada em áreas específicas da nova economia. A maioria dos empregos disponíveis era de alta qualificação, tais como médicos, dentistas e outras vagas na área de saúde; cargos na indústria de meios de comunicação e entretenimento, em agências de publicidade, empresas de arquitetura e engenharia. Outros incentivos estavam relacionados aos laços culturais e políticos entre Brasil e Portugal, em consequência da ligação histórica entre os países e da língua em comum, incluindo uma *série* de acordos diplomáticos que facilitavam a migração legal de pessoas entre as duas nações. Além disso, muitos brasileiros tinham descendência portuguesa e dupla nacionalidade.

Por essas razões, imigrantes brasileiros usufruíam de uma posição social e econômica singular em Portugal, diferentemente daqueles que optaram pelos outros destinos mencionados. Este era um grupo com visibilidade e privilégios, cuja cultura e presença estava impactando, de várias maneiras, o mercado e a sociedade portuguesa, resultando no que muitos observadores chamaram de colonialismo cultural invertido (TORRESAN, 2007a). Foi no começo desse dinâmico período que me mudei para Lisboa a fim de dar *início* à minha pesquisa. Chegando lá, aluguei um quarto em um apartamento dividido com outros três brasileiros, dentre eles, Eugênia.

## FILMANDO A EUGÊNIA

Eu estava morando nesse apartamento por alguns meses quando, em agosto de 1997, Eugênia, que possuía dupla cidadania (brasileira e portuguesa), perdeu o emprego e recebeu uma pequena indenização. Foi a primeira vez que Eugênia esteve com um montante de dinheiro disponível desde que chegara ao país, cinco anos antes. Considerando que ela não tinha voltado para casa

durante esse tempo, Eugênia decidiu gastar parte do valor em uma viagem ao Rio de Janeiro para passar as férias de Natal. Disse-me que gostaria de visitar a família e os amigos, assim como avaliar a possibilidade de regressar ao Brasil em um futuro próximo. Deduzi que essa seria uma valiosa oportunidade para o meu projeto de pesquisa, portanto, perguntei se ela estaria disposta a me deixar *acompanhá-la* e filmar seu retorno. Eugênia gostou muito da ideia e assim começamos a fazer planos.

Até o momento da viagem, eu ainda não tinha encontrado uma narrativa para conduzir a história do filme. Durante meu trabalho de campo, utilizara a câmera intermitentemente, tanto como ferramenta de pesquisa quanto como meio de registrar material para o filme. Eu esperava que a narrativa se materializasse a partir do material filmado, acumulado até então, cujo *conteúdo* era um tanto fragmentado. Em termos metodológicos, a câmera tinha duas funções centrais: como mero dispositivo, mantinha um registro audiovisual detalhado de eventos considerados relevantes para minha pesquisa; e, mais importante, servia de catalisador de performances e ferramenta para explorar outros tipos de informação etnográfica.

A presença da câmera fazia com que as pessoas interagissem comigo de maneira diferente. Tanto eu quanto meus interlocutores brasileiros acreditávamos possuir um entendimento comum sobre a cultura brasileira e, conseqüentemente, algumas coisas não eram verbalizadas. Quando eu me mostrava surpresa com algo que me falavam e pedia esclarecimento, minhas perguntas eram frequentemente recebidas com incredulidade. Como eu compartilhava o modo de pensar, os conceitos, as representações (STRATHERN, 1987) e a linguagem corporal com meus interlocutores, existia também a suposição de que nosso conhecimento comum não precisasse ser questionado. Todavia, durante a filmagem, algo diferente ocorreu. Algumas pessoas filmadas supunham que suas histórias seriam narradas para um público mais amplo, que talvez desconhecesse o Brasil; assim, esses sujeitos exageravam sua performance em frente à câmera. Além disso, não havia possibilidade de anonimato. A maioria das pessoas com quem conversei sem a câmera esperava que suas entrevistas viessem a fazer parte de um conjunto de material de pesquisa, mas a câmera teria a função de registrar imagens pessoais e *idiossincráticas*. A performance dos entrevistados objetivava transmitir uma imagem apropriada de si mesmos como sujeitos brasileiros, e, ironicamente, ao assumir o controle de suas atuações, eles passavam informações às quais eu não tive acesso durante a pesquisa.

Outros realizadores de filmes etnográficos observaram o potencial desse tipo de performance para a pesquisa e para o filme. Jean Rouch, por exemplo, acreditava que as performances provocadas pelo uso da câmera, juntamente com a relação entre cineasta e sujeito filmado, em vez de constituírem uma mera dramatização artificial da vida real, evocavam um tipo especial de conhecimento: um conhecimento específico do filme<sup>3</sup>. Nessa senda, a câmera na pesquisa etnográfica vai além do papel de dispositivo de gravação de imagem e áudio; é um instrumento de exploração e descoberta de realidades etnográficas. A edição do filme também fez parte do processo de exploração e, no caso de *Retornos*, foi equivalente a escrever uma etnografia: um longo exercício de exame, tradução e, finalmente, atribuição de sentido à grande variedade de material coletado durante dezoito meses de pesquisa.

Por outro lado, o filme não é a mídia mais adequada para sintetizar argumentos abstratos, a não ser que o pesquisador utilize também formas discursivas diegéticas, tais como a voz em *off* ou cartelas com legendas. Como não utilizei tais recursos, *Retornos* começa e encerra com o específico. Os aspectos mais analíticos do estudo são sugeridos pela combinação da voz e imagem particulares de Eugênia. Voltarei a esse ponto mais à frente, mas é mister ressaltar que o específico no cinema possui uma peculiaridade que

proporciona outro tipo de entendimento antropológico, devido à natureza da imagem fotográfica<sup>4</sup>.

A imagem fotográfica, incluindo a imagem do cinema, funciona tanto como índice quanto como ícone (PEREZ, 1998). Na função de índice, possui uma ligação direta e material com o objeto original, com a(s) pessoa(s) e com os lugares que o cineasta enquadrou e registrou com sua câmera. A imagem faz uma referência direta a algo que realmente aconteceu em dado momento e lugar. Como ícone, a imagem se assemelha ao original, mas o transcende, já que expande seu significado e ganha vida própria. Ao tentar utilizar esse potencial duplo da imagem na pesquisa etnográfica, os antropólogos podem ter dificuldades em lidar com a maneira pela qual a imagem constrange e excede a realidade a ser mostrada. A imagem limita porque enquadra um momento e lugar específicos na história, mas também transborda o contorno do quadro, pois a informação contida ali sugere ideias e relacionamentos que não estão presentes e, portanto, não podem ser controlados pelo autor das imagens.

Por exemplo, quando Hastrup (1992) tentou utilizar a fotografia para capturar o significado de uma situação etnográfica, observou que as imagens produzidas não ofereciam uma explicação relevante ou um *insight* antropológico, pois, por si próprias, elas não contavam uma história. Para Hastrup, a antropologia tenta compreender o mundo conectando processos de descoberta, definição e análise que não se apresentam na informação indicial e iconográfica da imagem. Segundo a autora, o grau de reflexividade necessário para transformar esse processo de descoberta em conhecimento antropológico só pode ser alcançado com a escrita etnográfica (Ibidem, p. 21).

Além disso, Hastrup chama a atenção para o fato de que o uso da imagem na pesquisa antropológica ainda não transcendeu a tendência positivista que associa a verdade da representação a um registro verdadeiro do mundo real, tendo como pressuposto que “a imagem nunca mente” (Ibidem, p. 17). É exatamente esse aspecto, a tentativa de descrever a realidade “como de fato é”, que foi criticado por MacDougall em relação à prática da antropologia escrita.

Há quatro décadas realizando filmes etnográficos, MacDougall argumenta que, enquanto o texto conta uma história, o filme nos convida a “aprender algo experiencialmente” (MACDOUGALL, 1992, p. 94)<sup>5</sup>. Como a imagem está saturada de conexões históricas e culturais, ela muitas vezes exprime mais do que o texto escrito. O autor distingue o conhecimento produzido pelo filme daquele criado pela escrita, usando a separação feita por Russel entre conhecimento por familiarização (filme) e conhecimento por descrição (escrita). O processo de conhecer algo por familiarização envolve os corpos das pessoas, suas vozes, seus movimentos e os arredores. Esse aspecto corpóreo do conhecimento que se consegue através do filme permite a generalização das “continuidades físicas do mundo” e a transcendência dos limites da cultura, possibilitando um entendimento transcultural (Ibidem, p. 246). A imagem cinematográfica pode não abranger a história em sua completude, ou nos contar tudo, mas sua qualidade de índice/ícone nos fornece uma forma de entendimento da realidade etnográfica que é sensorial, direta e imediata, ao mesmo tempo que incita a imaginação e convida outras possíveis interpretações.

Se a posição dos termos “imagem” e “texto” fosse invertida nos trabalhos de Hastrup e MacDougall, teríamos a impressão de que os dois autores usam o mesmo argumento. O rigor com que Hastrup analisa a fotografia e a imagem é comparável àquele utilizado por MacDougall em seu exame criterioso da escrita. Uma possível explicação é que as técnicas taxonômicas criadas pela antropologia para observar e descrever a “realidade” influenciaram a maneira de os antropólogos entenderem o filme etnográfico, como “um tipo de estudo de caso da natureza” (MARCUS, 1994, p. 38). Hastrup e MacDougall criticam

os métodos que supostamente dominam o campo do outro, quando na verdade, como observado por Marcus, tanto realizadores de filmes etnográficos quanto antropólogos contemporâneos tentam há muito tempo romper com tal “realismo classificatório” (Ibidem, p. 38). O pioneiro desse desafio surgiu na antropologia visual. Muito antes da crise de representação da antropologia na década de 1980, Jean Rouch já estava explorando novas possibilidades de interagir criticamente com a potência de seu trabalho autoral etnográfico/cinemático. Em vez de usar seu trabalho para manipular a relação especial entre o documentário e a realidade, simulando o real, Rouch iria expor o próprio artifício do realismo em muitos de seus filmes para explorar a reflexividade, a colaboração, as subsequentes reações e a etnoficção.

Podemos agora deixar para trás nossas preocupações com o valor comparativo entre texto e filme na pesquisa antropológica e procurar um *intercâmbio* produtivo. Como corretamente observado por Banks (1992), há mais de uma década a antropologia visual não precisa mais “buscar legitimidade em uma área de estudos paralela” (Ibidem, p. 128), pois constitui “uma maneira um tanto distinta de conhecer fenômenos relacionados entre si” (MACDOUGALL, 1998, p. 63). Foi exatamente isso que me atraiu à antropologia visual: não como um substituto da escrita, ou como uma abordagem mais humana de fazer antropologia, mas como exploração de outro método de descoberta e expressão.

É importante que evitemos projetar as mudanças conceituais dentro da disciplina sobre nossos relacionamentos no campo. Tenho de aceitar, por exemplo, que a maioria dos imigrantes brasileiros com quem vivi e trabalhei em Lisboa compartilhava tanto o paradigma de que “a imagem nunca mente” (HASTRUP, 1992, p. 17) quanto à ideia de que ela produz uma intervenção subjetiva capaz de ilustrar histórias pessoais. Por mais que usasse minha câmera como instrumento de investigação, a maioria das pessoas com quem a pesquisa foi realizada acreditava que eu estava registrando seu “mundo real” e, em seu entendimento, isso incluía alguns riscos. Os protagonistas sentiam que não tinham controle sobre o processo como um todo, e a exploração visual de emoções, medos, desejos e percepções poderia ser desconfortável para algumas pessoas, já que a imagem criada teria o potencial de contradizer a autorrepresentação. Nem todos estavam preparados para partilhar desse processo de exploração, e alguns preferiram ter suas histórias diluídas em meus relatos abstratos escritos sobre brasileiros em Lisboa.

Um exemplo contundente, que também elucida a maneira pela qual o fazer do filme gera conhecimento, é a interação que surgiu um dia enquanto filmava a terapeuta brasileira Patrícia embrulhando presentes que ela desejava enviar para os pais no Brasil. No caminho para o correio, Patrícia me pediu para parar de filmar, já que sua ação se tratava de “coisa de imigrante”. Para muitos dos brasileiros que moram em Lisboa, o termo “imigrante” evoca a ideia estereotipada do camponês pobre do interior ou de um estrangeiro permanente que reside nos guetos. No entanto, o que mais me surpreendeu foi que apesar de Patrícia não se considerar uma imigrante, ela continuava a associar alguns aspectos de sua vida em Portugal a esse conceito. É provável que a possibilidade de tal comparação, relacionada a uma prática mundana como a de enviar um pacote para a família, ameaçasse a representação que os brasileiros de classe média tinham de si próprios. Ao mesmo tempo, se eu não estivesse filmando, não teria percebido o modo como Patrícia interpretava a atividade de enviar presentes aos pais: “coisa de imigrante”.

Fazer antropologia, seja com o auxílio de uma câmera ou de papel e lápis, torna os antropólogos responsáveis por suas representações etnográficas ou “modos de olhar” (GRIMSHAW, 2001). Cada método demanda um tipo diferente de negociação e posicionamento ético, que deve levar em conta as políticas pessoais e culturais das pessoas que estão sendo pesquisadas. Não

podemos pressupor que o impacto do que entendemos como um processo de “humanização” da disciplina, por meio de tecnologias visuais, terá o mesmo significado e valor para nossos colaboradores.

## RETORNOS: UM RITO DE PASSAGEM

*Retornos* tem como foco inicial as atividades do dia a dia de Eugênia em Lisboa e começa com uma entrevista na qual ela explica suas razões para deixar o Brasil. O filme prossegue com uma série de vinhetas mostrando Eugênia interagindo na praia com a prima portuguesa, Susana, trabalhando na associação brasileira de imigração Casa do Brasil de Lisboa<sup>6</sup>, e recebendo uma massagem de *shiatsu*. A voz de Eugênia é proeminente ao longo de todo o filme, seja por meio de entrevistas, pelo recurso em *off*, ou pelas interações com outras pessoas.

Na primeira parte do filme, Eugênia fala principalmente de sua vida, da viagem eminente ao Brasil e das diferenças que percebe entre brasileiros e portugueses. Em dois outros momentos, o foco muda para outras pessoas e situações. Quando o filme retorna a Eugênia, ela está se preparando para a viagem ao Rio de Janeiro. As cenas na primeira parte do filme foram editadas de forma a fixar a protagonista em Lisboa e enfatizar a estabilidade de seu cotidiano. Eugênia nos conta de sua vida em momentos diferentes do filme, mas é através de atitudes e da expressão facial que percebemos o quanto ela gosta de viver em Lisboa. Sua maneira de ser, a postura e o modo como se desloca pela cidade projetam um retrato pessoal e tangível de algo para o que chamo a atenção ao longo de toda minha escrita: a autoconfiança de um grupo visível e privilegiado de brasileiros de classe média, que demonstra assertividade quanto à posição pessoal e política ocupada em Portugal.

Filmar Eugênia em meio às atividades mundanas ofereceu um exemplo personificado que não é simplesmente ilustrativo. Tal registro produz uma dimensão multissensorial implícita de como os brasileiros asseguraram seu lugar naquele momento específico de encontro pós-colonial.

Assim, a primeira parte do filme usa a justaposição de imagens, focando diretamente a experiência de Eugênia em Lisboa e manipulando o que chamei de qualidade indicial da imagem cinematográfica para criar uma narrativa pessoal dramática, que sugere um argumento mais geral elaborado em minha tese. Além disso, ao editar essa parte do filme para dar a impressão de que Eugênia goza de estabilidade em Lisboa, minha intenção foi salientar que o momento decisivo em seu processo migratório não foi deixar o Brasil ou chegar a Lisboa, mas retornar a sua casa pela primeira vez após cinco anos. Paradoxalmente, o processo de fazer esse filme com Eugênia me levou a perceber o significado daquela primeira visita de volta à casa, um tópico ao qual retornarei mais tarde.

Quando o momento da viagem começa a se aproximar, Eugênia passa a mostrar sinais de ansiedade e entusiasmo. Na entrevista, cuja filmagem forneceu também a voz em *off* para a primeira parte do filme, ela descreve as expectativas em relação à viagem:

Eu vou medir as coisas que eram importantes para mim no Brasil em relação àquelas que são importantes para mim em Lisboa. Acho que isso não vai ser muito difícil, pois antes eu queria deixar o Brasil e ter outras experiências de vida; construir uma vida em outro lugar. Naquela época, e acho que hoje em dia continua a mesma coisa, o Brasil não permitia certo grau de emancipação e autonomia, especialmente no Rio de Janeiro. É difícil conseguir independência da família com o dinheiro

que se ganha lá. O jovem depende sempre de seus pais. Se eu estivesse no Rio eu não conseguiria ter o estilo de vida que tenho aqui em Lisboa com esse trabalho que faço.

Enquanto Eugênia falava de emancipação, um tema recorrente para brasileiros em Lisboa, estava reclinada em sua cama, segurando alguns antigos bichos de pelúcia (Figura 1). Com exceção das perguntas que fiz e da posição da câmera de forma a permitir melhor iluminação, Eugênia tomou todas as decisões para a composição daquela cena. Ao optar por ser entrevistada reclinada na cama abraçada aos seus bichos de pelúcia, ela adicionou um tom irônico tipicamente seu e acabou por criar um contraste forte entre esta imagem jocosa de vulnerabilidade e sua fala sobre emancipação. A exemplo de Rouch, a performance graciosa de Eugênia para a câmera denota um reconhecimento de sua situação: ao falar de autonomia, ela abraça um objeto de infância. A cena sugere que Eugênia talvez não tivesse certeza se o valor da sua atual independência compensava o fato de ter deixado sua casa no Brasil. Eugênia concordou com minha interpretação quanto ao arranjo da cena ao assistirmos à entrevista juntas. Eu estava preocupada com a possibilidade de ela se sentir por demais vulnerável naquela cena, e de aquela imagem contradizer sua autopercepção. Ela disse que, apesar de estar feliz em Lisboa, sentia falta de casa e estava ansiosa quanto à viagem, portanto não se importava que as pessoas percebessem isso durante a entrevista. Acrescentou ainda que provavelmente ninguém faria a mesma associação antropológica que eu estava fazendo; as pessoas simplesmente achariam a cena engraçada. Ela me deu o consentimento, e editei a entrevista com a intenção de explorar o duplo efeito da cena. No entanto, como Eugênia me alertou, se as pessoas interpretariam ou não a cena de acordo com minha intenção estava fora de meu controle.

Figura 1 – Entrevista com Eugênia em Lisboa



Fonte: imagem extraída do filme *Retornos*.

Após a entrevista, Eugênia fez as malas, brindamos à viagem com dois de nossos *flatmates*, e o filme corta para uma cena interna do voo ao Rio de Janeiro. A próxima cena mostra Eugênia sendo recebida pela família e por amigos no aeroporto fluminense, seguida de um corte para uma vista panorâmica da cidade, do alto do Pão de Açúcar, com a voz em *off* de Eugênia:

Não sei o que esperar. Eu sei que eles ainda são as mesmas pessoas, minha família e meus amigos, mas minhas memórias são de cinco anos atrás. Quero muito ver minha família, mas eu rompi laços como filha

e como irmã. Eu sei que eles também vão achar estranho, pois eu sei que mudei.

Nesse momento, as duas cidades se cruzam: com imagens do Rio e a voz de Eugênia, ainda em Lisboa, o filme coloca o espectador simultaneamente em dois lugares. Utilizei essa sobreposição para provocar uma impressão sutil de deslocamento ou de *multiplicidade de lugares* e para romper com a normalidade da vida de Eugênia em Lisboa. Agora ela estava preocupada com a possibilidade de se sentir desconectada dos entes queridos, pois temia que a estada em Lisboa pudesse ter desfeito seus laços pessoais com o Brasil.

Na **sequência**, vemos o apartamento da mãe de Eugênia, na Tijuca, uma área predominantemente de classe média, na zona norte do Rio. Entramos na cozinha, onde vemos Eugênia e sua mãe preparando o chá da tarde. Esta comenta que a filha continua a mesma de cinco anos antes e que não mudou “nem um tiquinho”: “Eu achei que ela fosse voltar com um sotaque português forte, mas não”. Eugênia sorri e responde dizendo que assim que se chega ao Rio o sotaque local passa a dominar. Ela não parece surpresa com o comentário de sua mãe. A maneira carinhosa com que Eugênia a trata na mesma cena, incluindo uma performance diante da câmera, parece sugerir a dissipação de suas ansiedades (Figura 2).

Figura 2 – Eugênia com sua mãe, Rio de Janeiro



Fonte: imagem extraída do filme *Retornos*.

O filme continua com Eugenia entrando em seu quarto antigo. Ela abre o armário e pega algumas relíquias do passado para me mostrar: uma câmera, algumas bonecas velhas e peças de um cenário da época que participou de um coral. Com esses objetos, que sua mãe manteve intactos e limpos dentro do armário, o tema da memória ganha evidência no filme. Como Eugênia tinha dito, suas memórias de casa eram de cinco anos atrás. Com exceção de poucas coisas que levava para Portugal, como seus bichos de pelúcia, Eugênia não possuía nenhuma outra maneira de manter uma ligação concreta com o passado no Brasil. Foi o processo de filmar sua volta ao Rio e seus relacionamentos que me fez perceber que essa não era somente uma visita à casa; era, na verdade, um retorno aos lugares e objetos que reacendiam em Eugênia a memória à qual ela não tinha acesso quando em Lisboa.

O que descobri com a performance de Eugênia diante de minha câmera, mostrando-me os objetos mais significativos e me conduzindo para filmar os



lugares importantes para ela, foi o valor desse primeiro retorno no processo de reconstituir um novo conceito de casa, um conceito que Eugênia passou a reinventar no próprio ato de escavar o passado por meio dessa experiência tangível de voltar a algo que não mais se encontrava lá. Ela nunca mostrava o mesmo nível de performance quando eu não estava com a câmera. Se não estivesse filmando, eu não teria a oportunidade de testemunhar uma relação tão explícita entre os objetos materiais que reacendiam sua memória e as transformações que ela sofria (Figura 3).

Figura 3 – Eugênia em seu quarto, Rio de Janeiro



Fonte: imagem extraída do filme *Retornos*.

O filme deixa o quarto de Eugênia e entra na sala de jantar, onde testemunhamos um alegre e descontraído almoço em família (a mãe, a irmã, e o irmão com a esposa). Temos a impressão de que a família está completamente à vontade e feliz com a presença de Eugênia. Não há qualquer menção, diante ou não da câmera, ao fato de ela ter mudado, o que a preocupara antes da viagem.

O filme então corta para outra noite, quando fomos a uma festa em homenagem a Eugênia, organizada por antigos amigos do coral. Eles passaram a noite cantando as músicas que tinham apresentado juntos no palco no passado. Ao deixar a festa, ouvimos novamente a voz de Eugênia em off:

É maravilhoso poder rever meus amigos. Estar com pessoas que são importantes para mim. E agora eu sei que se eu voltar daqui a dez ou vinte anos eles continuarão sendo meus amigos. Todos eles vão esperar por mim de braços abertos.

Para alívio seu, Eugenia descobriu que não tinha mudado tanto quanto temia, e a reunião com a família e os amigos confirmou que seus laços com o Rio continuavam intactos. Se, por um lado, o contato de Eugênia com os lugares e objetos que deixara para trás a fez perceber que sua ideia de casa, quando estava em Lisboa, era a memória de um passado que não mais poderia ser vivido, por outro, no retorno físico ao Rio, seus relacionamentos resgataram a narrativa de casa e a transportaram para o presente, que por sua vez poderia regressar com ela a Portugal. Por outro lado, Eugênia também sentiu um abismo entre suas expectativas de retorno permanente ao Brasil e o que ela poderia alcançar no Rio. Na última entrevista, feita na véspera do Ano Novo, ela avalia a viagem e conclui: “o que percebi foi que a sociedade brasileira não tem nada para me

oferecer neste momento. Ela continua não podendo satisfazer minhas expectativas, e é por isso que eu não quero voltar”.

Sua viagem ao Rio culmina na cena da festa de Ano Novo, celebrada com amigos na praia de Copacabana. O filme corta para uma tomada de Lisboa, com nossa chegada ao apartamento que ela divide com outros brasileiros e onde sua prima Suzana nos aguarda. A cena final acompanha Eugênia caminhando ao longo de uma rua na vizinhança, com sua voz em *off*: “A coisa mais importante para mim é minha autonomia como ser humano. É continuar trilhando minha trajetória por conta própria”.

Apesar de essas últimas palavras contemplarem o peso de uma viagem solitária, a conclusão da segunda parte do filme sugere que a busca contínua de Eugênia por autonomia em Lisboa não exigiu que ela cortasse relações com o Rio, e agora ela poderia criar um sentido de casa que incluísse as duas cidades. Foi só após nosso retorno a Portugal, quando começamos a assistir juntas ao material filmado no Brasil, que percebemos o significado do retorno para seu projeto migratório. As performances de Eugênia diante da câmera me instigaram a capturar a mudança e, subsequentemente, transformar a pergunta sobre o primeiro retorno a casa em objeto de investigação.

## CONEXÕES TRANSNACIONAIS

Pesquisadores trabalhando com o conceito de casa em situações de migração geralmente concordam que essa é uma categoria contestada, a qual não comporta uma única definição devido à multiplicidade de situações etnográficas. Alguns estudiosos descrevem o conceito como pertencimento simbólico a um território/pátria original ou ancestral (LOMSKY-FEDER; RAPOPORT, 2002; SAFRAN, 1991; TSUDA, 2003, 2009), comumente associado a um mito de retorno. Esse mito constrói a casa por meio de uma ideologia de comunidade harmoniosa, unida e estável, muitas vezes situada no passado. O retorno a casa, seja temporário, cíclico ou permanente, passa a ser um projeto impossível, já que na prática essa casa não existe mais. Talvez nunca tenha existido (CHAMBERS, 1994; HABIB, 1996; JANSEN, 1998; WARNER, 1994). *Retornos* revela que Eugênia tinha consciência dessa impossibilidade enquanto estava em Lisboa, tanto que ela acreditava ter cortado os laços com a mãe, os irmãos e amigos no Rio. O filme questiona a noção de que, na atual era de transmigração, imigrantes ainda nutrem o mito de retorno à casa ancestral.

No lado oposto do espectro, existem aqueles que alegam que os migrantes se sentem em casa quando deslocados ou quando vivenciam movimento (RAPPORT; DAWSON, 1998a; CHAMBERS, 1994; CLIFFORD, 1992). O mérito dessa abordagem está na visão de que o movimento passa a constituir uma parte fundamental nas vidas das pessoas, tanto na prática de construir um lar quanto no imaginário do que significa estar em casa (OLWIG, 1998; RAPPORT; DAWSON, 1998b), colocando à prova a separação entre os países que enviam e aqueles que recebem. As imagens do filme, no entanto, mostram que, em meio ao movimento, Eugênia estava geograficamente localizada, em Lisboa ou no Rio, e a ideia da casa que pode ser criada em movimento não tem muito peso quando comparada aos objetos, lugares e relacionamentos que presenciamos na realidade da vida de Eugênia nas duas cidades. Ela não estava localizada no movimento, mas em múltiplos lugares, e a primeira viagem lhe ajudou a desenvolver o que Constable (2004), ao observar imigrantes filipinos que realizam viagens constantes entre as Filipinas e Hong Kong, descreveu como “uma visão plural que permite – e talvez demande – que imigrantes criem um novo lugar em ambos os lugares” (Ibidem, p. 124).

Isso me leva ao quadro conceitual sobre o qual o filme se desenvolve visualmente, e acredito que essa seja uma estrutura que o filme corrobora. *Retornos* explora o momento crucial no processo de construção daquilo que Basch, Schiller e Szanton-Blanc (1994) chamam de campo social transnacional pessoal, em que a experiência da casa e dos países hospedeiros separados por fronteiras nacionais cede lugar à percepção de que ambos os lugares formam um “campo irrestrito” de redes sociais particulares (SCHILLER, 2006, p. 6). Muitos outros pesquisadores usaram essa teoria porque ela coincide com o que foi observado em projetos de pesquisa sobre migração (DICARLO, 2008; LEVITT, 2001; LEVITT; WATERS, 2002; SMITH; BAKKER, 2008), dado que oferece uma linguagem conceitual às redes emaranhadas e comunidades espalhadas com as quais as pessoas têm se relacionado e nas quais têm investido como migrantes.

Embora os brasileiros já interajam com campos sociais transnacionais antes mesmo de participarem de um projeto de rotina como migrantes, o que *Retornos* sugere é que a primeira visita ao Brasil faz os migrantes perceberem que agora vivem para além das fronteiras nacionais e que a linha separando os lugares constitutivos de suas narrativas e práticas de casa não é bem definida. A casa passa a ser o produto de um projeto autoral consciente: embora os migrantes brasileiros de classe média tenham tentado se integrar na sociedade portuguesa, adquirindo permissão de residência, conseguindo emprego na área escolhida, pagando impostos, comprando carros e imóveis, começando uma família e participando de uma nova rede social de amigos e conhecidos, a maioria ainda envia remessas de dinheiro para o Brasil, retorna ao país para visitar, atua como contato para novos imigrantes, troca informações e ideias de negócios com pessoas no Brasil, vota em eleições locais e nacionais, entre outras atitudes de pertencimento (TORRESAN, 2004, 2007b). A diferença é que o reconhecimento da participação em um campo social transnacional evidencia a natureza construtiva da casa. Muitos migrantes, como é o caso de Eugênia, acreditam que essa conscientização tem um efeito liberador, contanto que a posição ocupada seja de privilégio dentro das redes sociais e econômicas desse circuito transnacional.

Conforme já observado, a câmera, assim como as imagens capturadas, pode funcionar como instrumento de investigação e fornecer acesso à informação que talvez não percebêssemos se não estivéssemos filmando e revisando o material. A câmera pode ser um catalisador de performances, as quais operam como forma de autorrepresentação e autoteorização que iluminam de maneira contundente o entendimento sobre como as pessoas percebem seu papel no espaço social dividido com outras. Mas será também possível criar e apresentar teoria antropológica através do filme? Será que o filme pode ir além de seu potencial metodológico e constituir um meio de apresentar conclusões? *Retornos* poderia ser um exemplo bem-sucedido desse potencial?

Ao escrever estas palavras prevejo o olhar de expectativa de meus alunos ansiosos por obter uma resposta sobre como integrar a realização de filmes em suas propostas de doutoramento. A boa notícia é que acredito na possibilidade de integrar nossas teorias antropológicas e filme. No entanto, não posso fornecer um método infalível para alcançar tal resultado, pois também acredito que a força da prática de fazer filmes na antropologia depende de sua maleabilidade em se adaptar às diversas questões teóricas. Como ocorre no caso da natureza do conceito de casa, discutido brevemente, não existe um único e definitivo papel para o filme na antropologia. O que os filmes certamente podem fazer é ajudar a escavar a etnografia, assim como o retorno pode ajudar o imigrante a escavar suas memórias de casa e combiná-las com os objetos encontrados ao longo da viagem para contar uma nova história sobre si próprio e sobre os outros. A maneira pela qual a história que criamos com

filmes pode evocar ou adicionar elementos às questões teóricas específicas dependerá da intenção por trás de cada projeto.

Tentei relacionar meu interesse na primeira viagem de retorno e no conceito analítico da casa transnacional ao filme sobre a experiência particular de Eugênia. Na minha prática, os dois aspectos estavam interligados. Foi o filme que me fez buscar um conceito para o primeiro retorno a casa, e foram minhas preocupações analíticas sobre transmigração e *homemaking*<sup>7</sup> que informaram a maneira como eu editaria o filme. As imagens que captei funcionaram como um tipo especial de dado etnográfico, e o próprio filme serviu de construção analítica feita pela interseção entre etnografia e teoria.

De modo a fazer esse ponto mais explícito, terei que expandir a discussão sobre o potencial duplo da imagem (como índice e como ícone), a qual está no cerne da desconfiança dos antropólogos em relação à mídia visual, como já mencionado. A questão também é central para muitos autores que tentaram explicar a natureza particular da imagem fotográfica e da imagem em movimento. Jacques Rancière, por exemplo, define essa dupla possibilidade como “as duas potencialidades da imagem: a imagem como uma presença crua e material, e a imagem como discurso codificando uma história” (2007, p. 11). A primeira é uma presença material constituída pela operação mecânica da câmera que imprime uma cópia do objeto original, mesmo que não seja uma representação fiel.

Em uma discussão sobre o cinema intercultural, Laura Marks descreve esse aspecto indicial como algo que supera a simples cópia ou a “presença despida” (RANCIÈRE, 2007, p. 19), já que o índice concede à imagem o estatuto de fetiche, de “um objeto cuja capacidade de representar alguma coisa surge em virtude de um contato prévio com a própria coisa” (MARKS, 2000, p. 22). Nesse sentido, para Marks, a produção filmica possui o que ela chama, na esteira de Walter Benjamin, de “aura”, decorrente do contato físico que o filme teve com algo que estava diante da câmera.

Seguindo o mesmo raciocínio, Perez observa que o filme “carrega consigo uma carga de realidade... a qual deriva da câmera e de seu envolvimento com as coisas em si” (1998, p. 38). É essa qualidade de índice, ou sua aura, que transforma a imagem em movimento em dados etnográficos de um gênero específico, com potencialidade de afetar audiências tanto cognitiva quanto experiencialmente (MACDOUGALL, 1992), proporcionando um acesso material à etnografia.

As imagens são também ícones repletos de conexões históricas e culturais e, ao transbordarem os limites do caráter indicial, se tornam meios diretos e factuais, no entanto sugestivos, de denotar as relações que se desdobram em algo maior do que a substância de aura. Sob minha perspectiva, o que coloca o filme em uma situação privilegiada para criar conhecimento antropológico é o processo de editar uma narrativa dramática e gerar novas conexões com imagens que contêm a aura de uma realidade anterior, cuja presença e impacto não poderiam jamais ser reproduzidos por palavras em um texto. Parafraseando Perez, um filme etnográfico é uma ficção feita a partir de detalhes etnográficos<sup>8</sup>. Nesse sentido, sua função não é simplesmente informar os resultados de uma pesquisa e ilustrar um texto escrito; antes disso, faz parte do processo de descoberta e teorização. Os novos relacionamentos que proporciona, a nova ficção que cria e a nova história que mostra e conta estão repletos de conexões históricas e teóricas, independentemente de elas funcionarem sobretudo por inferência e alusão.

*Retornos* pode não ser um exemplo bem-sucedido, mas foi o experimento por meio do qual tentei realizar essas conexões. O filme não explicita a discussão que elaborei sobre a casa, precisamente por que ele não foi editado

seguindo o formato de aula, com minha voz em *off* explicando as imagens em movimento. Essa tarefa foi realizada no texto. Acredito que o filme funcione teoricamente por ter sido construído a partir de detalhes etnográficos indiciais combinados, justapostos e manipulados de forma a contar e mostrar uma história sobre um rito de passagem pessoal, o qual alude a uma experiência migratória mais abrangente de conexões transnacionais. Esse é certamente um projeto sugestivo que conota, ao invés de denotar, uma teoria antropológica.

## CONCLUINDO COM UMA BICA

Lembro-me de estar a refletir, em um dia de primavera bonito em Lisboa, sobre os circuitos transnacionais que conectaram o Brasil a Portugal ao longo de séculos. Eu estava sentada bebendo uma bica (pequena xícara de café forte português) no antigo café *A Brasileira*, que fica em uma área ainda mais antiga da cidade, o Chiado, admirando a estátua do poeta português Fernando Pessoa na calçada em frente. Enquanto tomava o café me dei conta de que minha primeira impressão de Lisboa não tinha mudado; pelo contrário, ela se intensificara com o tempo. Visualmente, Lisboa me lembra partes do centro do Rio de Janeiro, minha cidade natal onde alguns dos antigos casarões e igrejas coloniais foram preservados. A arquitetura e as pedras utilizadas nos mosaicos nas calçadas eram muito familiares. Tive a sensação de deslocamento, como se o Rio tivesse sido transportado e reposicionado no estrangeiro, ganhando uma iluminação incongruente, uma *secura* no ar peculiar e odores estranhos, inesperados. Esse era, no entanto, um lugar estrangeiro extremamente belo, que me pareceu totalmente ordinário. Eu me permiti ser levada por essa onda súbita de nostalgia. Meu desejo foi fundir as duas cidades, estar simultaneamente em ambas e, ao final, pertencer tanto ao Rio quanto a Lisboa. Tal possibilidade parecia tangível na arquitetura, na história comum, na língua compartilhada, nas relações que cruzaram o Oceano Atlântico, mas, acima de tudo, era tangível na minha imaginação enquanto refletia sobre como seria para um imigrante pertencer aos dois lugares.

Fazer *Retornos* foi um processo laborioso que simulou o colapso de tempo e espaço que eu já tinha vivenciado naquele episódio nostálgico enquanto bebia uma bica no *A Brasileira*. Da mesma forma que meus sentidos se misturaram com as memórias e imagens de Lisboa e do Rio, também misturei o conhecimento que produzi sobre as vidas de imigrantes brasileiros usando diversas metodologias. Assim como aqueles imigrantes que criam as próprias casas e identidades em um campo transnacional que transcende as fronteiras políticas e físicas, ao filmar Eugênia fundi as reflexões obtidas pela “familiarização” e pela “descrição” (MACDOUGALL, 1998) em uma única experiência de exploração etnográfica com diversas mídias. Separá-las deste artigo foi um exercício desafiador no qual escavei minhas próprias memórias do processo, e não tenho certeza sobre a efetividade desse exercício. Tal qual o imigrante tem dificuldade em distinguir sua casa do lugar onde nasceu e residiu, tenho dificuldade em distinguir as diversas ferramentas e mídias em minha prática antropológica. Assim como ele, migrei, me desloquei da filmagem à escrita, obscureci as fronteiras entre as duas e me coloquei de um lado e do outro.

## NOTAS

<sup>1</sup> Grant também argumenta que “a migração internacional pode fazer parte de uma estratégia cultural para manter a autoidentificação de pertencimento à classe média” (1995, p. 305). Ver também Fisher (1980), Foner (1987), Grant (1983a, 1983b) e

LaGuerre (1984) para um maior aprofundamento da discussão sobre a migração de classe média.

<sup>2</sup> O interesse acadêmico por imigrantes brasileiros tem crescido cada vez mais; no entanto, a maior parte dos estudos etnográficos tem como foco os brasileiros nos Estados Unidos (ASSIS, 1995; ATHAYDE, 1996; BADGLEY, 1994; BESERRA, 2003; BROWN, 2005; FLEISCHER, 2002; MARGOLIS, 1994; MARTES, 2000; SALES, 1999) e no Japão (FOX, 1998; LINGER, 2001, 2003; MAGALHÃES, 1996; ROTH, 2002; TSUDA, 2003; YAMANAKA, 2000), em comparação com um continente menor com foco na Europa (MACHADO, 2003; SOUZA, 2010; TORRESAN, 1994, 2004, 2007a, 2007b).

<sup>3</sup> Henley (2010) explica que o termo *cinéma vérité*, comumente associado aos filmes etnográficos de Jean Rouch, é muitas vezes confundido como “cinema verdade”, quando de fato deveria ser visto como tentativa de instigar uma verdade específica do projeto de fazer um cinema de exploração e descoberta.

<sup>4</sup> Outros antropólogos visuais apresentaram argumentos similares (GRIMSHAW, 2001; HENLEY, 2000; MACDOUGALL, 1998).

<sup>5</sup> Todas as traduções de textos originalmente em inglês são da autora.

<sup>6</sup> Onde passei parte do meu tempo durante o trabalho de campo e onde, por um curto período, Eugênia trabalhou dois dias na semana (<http://www.casadoBrasil.info/>).

<sup>7</sup> Uso a expressão da língua inglesa *homemaking* para designar não apenas o aspecto físico da construção ou administração de uma casa, mas o investimento cultural e psicológico consciente feitos pelas pessoas para as quais a casa não é mais uma categoria dada e natural.

<sup>8</sup> O original diz: “um filme é uma ficção feita de detalhe documental” (PEREZ, 1998, p. 34).

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Gláucia de Oliveira. *Estar aqui, estar lá... uma cartografia da vida em dois lugares*. 1995. 231 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

ATHAYDE, Roberto. *Brasileiros em Manhattan*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

BADGLEY, Ruey. *Brazucas in Beantown: the dynamics of Brazilian ethnicity in Boston*. 1994. Monografia (Graduação) – Connecticut College, New London, 1994.

BANKS, Marcus. Which films are ethnographic films? In: CRAWFORD, Peter; TURTON, David (Eds.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992. p. 116-129.

BASCH, Linda; SCHILLER, Nina Glick; SZANTON-BLANC, Christina. *Nations unbound: transnational projects, postcolonial predicaments and deterritorialized Nation-States*. Amsterdam; Basel: Gordon & Breach, 1994.

BESERRA, Bernadete. *Brazilian immigrants in the United States: cultural imperialism and social class*. New York: LFB Scholarly, 2003.

BROWN, Peter. *The ambivalent immigrants: Brazilians and the conflict of ethnic identity*. 2005. Monografia (Graduação) – Harvard University, Boston, 2005.

CHAMBERS, Ian. *Migrancy, culture, identity*. London; New York: Routledge, 1994.

CLIFFORD, James. Traveling cultures. In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula. (Ed.). *Cultural studies*. London; New York: Routledge, 1992. p. 96-111.

CONSTABLE, Nicole. Changing Filipina identities and ambivalent returns. In: LONG, Lynellyn; OXFELD, Ellen. (Ed.). *Coming home?: refugees, migrants, and those who stayed behind*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. p. 104-124.

DICARLO, Lisa. *Migrating to America: transnational social networks and regional identity among Turkish migrants*. New York: Tauris Academic Studies, 2008.

FISHER, Maxine. *Indians in New York City: a study of immigrants from India*. Columbia, MO: South Asian, 1980.

FLEISCHER, Soraya. *Passando a América a limpo: o trabalho de housecleaners brasileiras em Boston, Massachusetts*. São Paulo: Annablume, 2002.

FONER, Nancy. Introduction: new immigrants and changing patterns. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *New immigrants in New York*. New York: Columbia University Press, 1987. p. 1-32.

FOX, Jason. *Employment and ethnicity among Brazilian immigrants in Japan*. 1998. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – University of Florida, Gainesville, 1998.

GRANT, Geraldine. The formation of middle class and the State: an example from Chile. *Latin American Perspectives*, Thousand Oaks, v. 10, n. 2-3, p. 151-170, jan. 1983a.

\_\_\_\_\_. Immigrant family stability: some preliminary thoughts. *Journal of Children in Contemporary Society*, Abingdon, v. 15, n. 3, p. 27-37, 1983b.

\_\_\_\_\_. International migration, 'middle classness' and the State. *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, Brockport, v. 24, n. 3-4, p. 281-312, 1995.

GRIMSHAW, Anna. *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2001.

HABIB, Naïla. The search for home. *Journal of Refugee Studies*, Oxford, v. 9, n. 1, p. 92-102, mar. 1996.

HASTRUP, Kirsten. Anthropological visions: some notes on visual and textual authority. In: CRAWFORD, Peter; TURTON, David. (Ed.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992. p. 8-25.

HENLEY, Paul. Ethnographic film: technology, practice and anthropological theory. *Visual Anthropology*, Abingdon, v. 13, n. 2, p. 207-226, 2000.

\_\_\_\_\_. *Adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

JANSEN, Stef. Homeless at home: narrations of post-Yugoslav identities. In: RAPPORT, Nigel; DAWSON, Andrew (Eds.). *Migrants of identity: perceptions of 'home' in a world of movement*. Oxford: Berg, 1998. p. 85-109.

LAGUERRE, Michael. *American odyssey: Haitians in New York City*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

LEVITT, Peggy. *The transnational villagers*. Berkeley: University of California Press, 2001.

LEVITT, Peggy; WATERS, Mary (Ed.). *The changing face of home: the transnational lives of the second generation*. New York: Russell Sage, 2002.

LINGER, Daniel Touro. *No one home: Brazilian selves remade in Japan*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. Do Japanese Brazilians exist? In: LESSER, Jeffrey (Ed.). *Searching for home abroad: Japanese Brazilians and transnationalism*. Durham; London: Duke University Press, 2003. p. 201-214.

LOMSKY-FEDER, Edna; RAPOPORT, Tamar. Seeking a place to rest: representations of bounded movement among Russian-Jewish homecomers. *Ethos*, Ann Arbor, v. 30, n. 3, p. 227-248, set. 2002.

MACDOUGALL, David. Complicities of style. In: CRAWFORD, Peter; TURTON, David (Eds.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992. p. 90-98.

\_\_\_\_\_. *Transcultural cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

MACHADO, Igor José de Renó. *Cárcere público: processos de exotização entre imigrantes brasileiros no Porto, Portugal*. 2003. 320 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MAGALHÃES, Valéria Barbosa. *Educação, trabalho e migração internacional: o caso dos dekassegui paulistas*. 1996. 96 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

MARCUS, George E. The modernistic sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. In: TAYLOR, Lucian (Ed.). *Visualizing theory: selected essays from V.A.R. 1990-1994*. London: Routledge 1994. p. 37-53.

MARKS, Laura. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham; London: Duke University Press, 2000.

MARGOLIS, Maxine L. *Little Brazil: an ethnography of Brazilian immigrants in New York City*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.

MARTES, Ana Cristina Braga. *Brasileiros nos Estados Unidos: um estudo sobre imigrantes em Massachusetts*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

OLWIG, Karen Fog. Contested homes: home-making and the making of anthropology. In: RAPPORT, Nigel; DAWSON, Andrew. (Ed.). *Migrants of identity: perceptions of 'home' in a world of movement*. Oxford: Berg, 1998. p. 225-236.

PEREZ, Gilberto. *The material ghost: films and their medium*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *The future of the image*. London; New York: Verso, 2007.

RAPPORT, Nigel; DAWSON, Andrew. The topic and the book. In: \_\_\_\_\_. (Eds.). *Migrants of identity: perceptions of home in a world of movement*. Oxford: Berg, 1998a. p. 3-18.

\_\_\_\_\_. Home and movement: a polemic. In: \_\_\_\_\_. (Eds.). *Migrants of identity: perceptions of home in a world of movement*. Oxford: Berg, 1998b. p. 19-38.



ROTH, Joshua Hotaka. *Brokered homeland: Japanese Brazilian migrants in Japan*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.

ROUND Trip. Direção e Produção: Angela Torresan. Manchester: The Granada Centre for Visual Anthropology, UK, 1999. DVD, 36 minutos.

SAFRAN, William. Diasporas in modern societies: myth of homeland and return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, Toronto, v. 1, n. 1, p. 21-38, primavera 1991.

SALES, Teresa. *Brasileiros longe de casa*. São Paulo: Cortez, 1999.

SCHILLER, Nina Glick. Beyond the ethnic lens: locality, globality, and born-again incorporation. *American Ethnologist*, Arlington, v. 33, n. 4, p. 612-633, nov. 2006.

SMITH, Michael Peter; BAKKER, Matt. *Citizenship across borders: the political transnationalism of el migrante*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

SOUZA, Ana. Language choices: portraits of children's identity negotiations in a Brazilian Portuguese community language school. In: LYTRA, Vally; MARTIN, Peter. (Ed.). *Sites of multilingualism: complementary schools in Britain today*. London: Trentham, 2010. p. 97-107.

STRATHERN, Marilyn. The limits of auto-anthropology. In: JACKSON, Anthony. (Ed.). *Anthropology at home*. London; New York: Tavistock, 1987. p. 59-67.

TORRESAN, Angela. *Quem parte, quem fica: uma etnografia sobre imigrantes brasileiros em Londres*. 1994. 244 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

\_\_\_\_\_. *Loud and proud: immigration and identity in a Brazilian/Portuguese postcolonial encounter in Lisbon, Portugal*. 2004. 290 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Manchester, Manchester, 2004.

\_\_\_\_\_. How privileged are they? middle-class Brazilian immigrants in Lisbon. In: AMIT, Vered. (Ed.). *Going first class? new approaches to privileged travel and movement*. London; New York: Berghahn, 2007a. p. 103-125.

\_\_\_\_\_. Emoções fora do lugar: negociando amizade em Lisboa. In: MACHADO, Igor José de Renó. (Org.). *Um mar de identidades: a imigração brasileira em Portugal*. São Paulo: EdUFSCar, 2007b. p. 26-48.

TSUDA, Takeyuki Gaku. *Strangers in the ethnic homeland: Japanese Brazilian return migration in transnational perspective*. New York: Columbia University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. Why does the diaspora return home? the causes of ethnic return migration. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Diasporic homecomings: ethnic return migration in comparative perspective*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009. p. 21-43.

WARNER, Daniel. Voluntary repatriation and the meaning of return to home: a critique of liberal mathematics. *Journal of Refugee Studies*, Oxford, v. 7, n. 2-3, p. 160-174, jan. 1994.

YAMANAKA, Keiko. I will go home, but when? Labor migration and circular diaspora formation by Japanese Brazilians in Japan. In: DOUGLASS, Mike; ROBERTS, Glenda Susan. (Ed.). *Japan and global migration: foreign workers and the advent of a multicultural society*. London; New York: Routledge, 2000. p. 123-152.