



**ARTISTAS
PORTUGUESES**

LÁ FORA

PORTUGUESE ARTISTS ABROAD

LÁ FORA UM LUGAR PARA EXISTIR

FILOMENA SILVANO*

"Le mouvement est la transition
d'une attitude à une autre"

Rodin

Num texto de 1923, Simmel defendia que a escultura de Rodin criara uma nova forma, um estilo que significava uma outra possibilidade de expressão: ao colocar a mobilidade do corpo no centro da sua representação, Rodin dava, segundo Simmel, forma plástica a uma consciência cultural emergente: "Nessa tendência para a mobilidade encontra-se a relação mais profunda da arte moderna em geral com o realismo; a mobilidade crescente da vida real não se manifesta só na mobilidade idêntica da arte, mas o estilo da vida e o da arte provêm os dois da mesma raiz profunda". (Simmel 1990a: 126)

Ao longo de todo o século XX, autores com origens disciplinares diferentes continuaram a interrogar-se acerca dos lugares que a mobilidade ocupa na modelação das culturas. Correndo embora o risco de uma simplificação excessiva, diria que para responder a essa questão foram identificados dois tipos diferentes de mobilidade. O primeiro, a que proponho chamar de cosmopolita, reporta-se à proposta de Simmel e à figura do estrangeiro por ele desenhada.

"Assim, o estrangeiro de que falamos aqui não é essa personagem que foi frequentemente descrita no passado, o viajante que chega um dia e volta a partir no dia seguinte, mas é mais a pessoa chegada hoje e que ficará amanhã, o viajante potencial, de alguma forma: se bem que não tenha prosseguido o seu caminho, não abandonou completamente a liberdade de ir e vir". (Simmel 1990b: 53)

O estrangeiro é o habitante por excelência das grandes cidades, lugares que Sennett, na linha directa de Simmel, definiu como "um meio humano no qual desconhecidos se encontram" (Sennett 1979: 42). Essa possibilidade de encontro com desconhecidos facilitou o afastamento dos indivíduos face aos processos coercivos de inserção comunitária e criou, ao mesmo tempo, condições para o aparecimento de formas mais complexas de relação consigo próprio e com os outros: "A unidade da distância e da proximidade, presente em toda a humanidade, organiza-se aqui numa constelação cuja fórmula mais curta seria a seguinte: a distância no interior da relação significa que o próximo é longínquo, mas o próprio facto da alteridade significa que o longínquo está próximo". (Simmel 1990b: 53)

As identidades pessoais contemporâneas – fragmentadas e tendencialmente heterogêneas – encontram-se directamente relacionadas com essas formas de accionar e de gerir as relações com as proximidades e com as distâncias (espaciais e, necessariamente, também culturais).

O segundo tipo de mobilidade caracteriza-se por uma maior tendência para a inserção comunitária e corresponde a uma negação da condição de estrangeiro, tal como Simmel a concebeu. Face ao confronto com os desconhecidos e à dificuldade de gerir as ambivalências das distâncias, o segundo tipo de migrante opta pela inserção em grupos que lhe asseguram uma certa unidade cultural e social.

"Nas migrações, a inserção comunitária é, com os seus 'custos ocultos', o recurso dos mais pobres e menos qualificados. É também (...) o recurso mais comumente mobilizado pelos imigrantes para, na integração no destino, enfrentar

ABROAD A PLACE WHERE TO EXIST

FILOMENA SILVANO*

"Le mouvement est la transition
d'une attitude à une autre"

Rodin

In a text dated 1923, Simmel supported that the sculpture by Rodin had given rise to a new form, a style that meant another possibility of expression: by placing the body mobility at the core of his representation, Rodin was creating – according to Simmel – an artistic materialization to an emergent cultural conscience: "In that tendency for mobility one finds the deepest relationship of modern art in general with realism; the increasing mobility of real life is not evident in the identical mobility of art alone but the style of both life and art derive from the same deep root". (Simmel 1990a: 126)

Throughout the 20th century authors from different fields of study have continued to question the position held by mobility in the forging of cultures. Although risking simplifying I would say that two different sorts of mobility have been identified in order to answer that question. The first one, which I would name cosmopolite, refers to Simmel's proposition and to the concept of the foreigner as portrayed by him.

"Thus the stranger¹ we are referring to corresponds no more to the character frequently depicted in the past as a wanderer who travels overnight; now we are talking about a traveller who arrives today and stays for tomorrow. He is somehow the potential wanderer – even though he has made a halt in his journey, he hasn't completely left aside the freedom of coming and going". (Simmel 1990b: 53)

The foreigner is the dweller *par excellence* of big cities, places that Sennett, in accordance with Simmel, defined as a "human environment in which strangers meet" (Sennett 1979: 42). That possibility of meeting foreigners has eased individuals to back out from the coercive procedures of communitarian integration and started off, at the same time, conditions for the emergence of more complex ways of inner and outer relations: "The unit of distance and proximity present in Mankind is organized within a cluster whose formula could be shortened as follows: the distance within the relation means that nearness is remote but alterity itself means that remoteness is near". (Simmel 1990b: 53)

Contemporary personal identities – fragmented and tending to be heterogeneous – are directly associated with those manners of triggering and handling the relations with proximities and distances (spatial and, inevitably, cultural as well).

The second type of mobility is characterized by a stronger tendency towards communitarian integration and corresponds to foreigners' denial of their own condition as such according to Simmel theory. As he has to cope with strangers and with ambivalence of distances, the second migrant type decides on integration within groups that will grant him a certain social and cultural unit.

"For migrations flows communitarian integration is – considering its "unaccountable costs" – the resort of the poorer and less qualified. It also is (...) the more common resort used by immigrants to deal with stigmatization and discrimination

1. Translator note: in the translation by Kurt Wolff and Lewis Coser.

processos de estigmatização e discriminação. Representa não o oposto da desigualdade mas a manifestação desta, na origem e no destino". (Pena Pires 2003: 94,95)

No essencial, o primeiro tipo de mobilidade configura uma emigração de elite, se não financeira pelo menos intelectual, possuidora de recursos mobilizáveis no novo meio social e cultural onde se encontram. Como Pena Pires também refere, "é entre os que dispõem de mais recursos e qualificações que é mais provável a emergência de orientações cosmopolitas" (Pena Pires 2003: 93). Mesmo em situações financeiras dramáticas, esse tipo de emigrantes socorre-se dos seus recursos sociais, intelectuais e emocionais para sobreviver no exterior dos constrangimentos comunitários. Nalguns desses casos, surgem percursos pessoais focalizados na produção artística. Por sua vez, o segundo tipo de mobilidade aparece associada à emigração de grupos pouco capazes de mobilizar recursos intelectuais e, conseqüentemente, pouco vocacionados para a produção cultural erudita. Mesmo que a situação, no momento da chegada ao país de acolhimento, possa ser semelhante (dificuldades económicas graves e desconhecimento das comunidades envolvidas) a presença ou a ausência, ainda antes da partida, de recursos intelectuais, vai determinar duas formas de relacionamento com a produção cultural completamente diferentes. A mobilização que cada pessoa é capaz de fazer desses mesmos recursos durante o seu percurso de vida é determinante, mas é óbvio que só se pode mobilizar o que se tem e, por isso, há percursos que só alguns podem traçar.

Uma parte substancial da produção cultural do século XX nasceu em meios próximos da definição de cidade cosmopolita proposta por Sennett. Berlim, Paris, Nova Iorque ou mesmo Londres foram, e são, cidades para onde convergiram (migraram) elites criativas que aí encontraram, em simultâneo, a possibilidade de recuo face às suas comunidades de origem e a possibilidade de estabelecer cumplicidades – intelectuais, afectivas e também financeiras – a propósito dos seus actos criativos. Foi apenas a partir dos meados do século XX, acompanhando o início dos movimentos políticos de afirmação identitária surgidos no fim da década de 1970, que alguns grupos de emigrantes iniciaram dinâmicas de produção cultural de um outro tipo, nestes casos mais assentes no princípio da afirmação étnica. Tratou-se de movimentos que assentaram sobre a ideia de comunidade e que, no essencial, trabalharam a partir de fundos pré-existentes da "cultura popular" dos países de onde partiram¹, em associação com valores conservadores pouco compatíveis com dinâmicas de tipo cosmopolita. Algumas das novas formas de consumo cultural, muito vocacionadas para integrarem processos de re-traditionalização da cultura, vieram entretanto dar um enquadramento social, comercial e simbólico mais alargado a algumas dessas práticas culturais. Apesar de, quase inevitavelmente, partirem de uma estigmatização que não conseguirão apagar, os movimentos de etnicização acabaram por se revelar bastante eficazes para aqueles que optaram por associar as suas estratégias de afirmação identitária a lógicas de inserção comunitária. No caso americano, uma parte dessa produção nasceu no interior das comunidades negras e, ao contrário da generalidade dos movimentos de cariz etnicizante, teve um ângulo profundamente urbano e cosmopolita. Da música à dança, passando também pela expressão plástica, foram surgindo, ao longo do século XX, vários movimentos artísticos inseridos na denominada *Pop Culture*, sendo que, em muitos casos, esses movimentos acabaram por se cruzar com circuitos mais eruditos.

A exposição **LÁ FORA** pretende mostrar uma parte significativa da produção de artes plásticas que resultou de processos de migração que tiveram origem em território português. Tal como o seu comissário afirma, não se trata nem de uma mostra exaustiva nem de uma mostra organizada a partir de um critério único de definição do "estar lá fora". Por isso ela integra uma multiplicidade de situações temporais e sociais que, para serem lidas, necessitam de alguma contextualização. Se é verdade que a esmagadora maioria dos artistas presentes se integram no tipo de emigração a que chamei de cosmopolita, também é verdade que os contextos das suas viagens não são equivalentes. Todos eles partem de um país periférico onde as condições culturais mínimas para assegurar a sua existência enquanto artistas não existiram nem existem.

1. "The cultural traits by which an ethnic group defines itself never comprise the totality of the observable culture but are only a combination of some characteristics that the actors ascribe to themselves and consider relevant". (Roosens, E. 1989: 12)

stages as they start to integrate after their arrival. Instead of its opposite, it represents the manifestation of inequality at the point of origin and destination place". (Pena Pires 2003: 94,95)

The first type of mobility consists mainly of an elite migration, from an intellectual point of view rather than financial, resourceful within their new social and cultural environment. As Pena Pires also mentions "it is amongst the more resourceful and qualified ones that cosmopolite orientations will be more than likely to emerge" (Pena Pires 2003: 93). Even in serious financial situations, this type of emigrants tends to grasp to their social, intellectual and emotional resources in order to survive outside the communitarian restraint. In some of those cases emerge personal experiences focused on artistic production. Whereas the second type of mobility comes up with groups emigration most unlikely prepared to gather up intellectual resources – therefore, less inclined for an intellectual cultural production. Even if the situation upon arrival to the welcoming country may happen to be identical (serious economic difficulties and the lack of knowledge about the surrounding communities), the presence or absence, even before departure, of intellectual resources will determine two completely different forms of relations with cultural production. The mobilization that each one is able to achieve with those very same resources throughout the course of life is decisive, but it is quite obvious that one can only mobilize what one possesses and therefore some paths are meant only for a few.

A substantial part of the 20th century cultural production emerged in environments quite close to the definition of cosmopolite city such as stated by Sennett. Berlin, Paris, New York or even London were – and still are – cities into which converged (migrated) creative elites that simultaneously found not only the possibility of stepping back from their community of origin but also the possibility of building complicities – intellectuals, emotional and financial – as far as their creative actions were concerned. It was only from the last half of 20th century onwards – in parallel with the rise of political movements around identity affirmation in the end of the seventies – that some groups of emigrants set off different dynamics of cultural production. These cases were more grounded on the principle of ethnical affirmation. Those movements were cemented on the idea of community and worked essentially with pre-existent resources of "popular culture" brought back from the countries of origin² in combination with conventional values very less compatible with cosmopolite-like dynamics. Some of the new forms of cultural consumption – with high tendencies to embrace procedures of "re-traditionalization" of culture – granted a social, commercial and symbolic environment to some of these cultural customs. Almost inevitably and in spite of the haunting stigmatization of the start, the ethnicization movements turned out to be very effective for those who chose to associate their identity affirmation strategies to communitarian integration logics. In the American case, part of that production was generated within black communities and, in opposition with most movements of ethnical inspiration, it was urban and cosmopolite embedded. From music to dance, including the Fine Arts, the 20th century was a recipient of several artistic movements incorporated in the so-called Pop Culture. One must add that in most cases those movements ultimately came together with more intellectual circuits.

The exhibition **ABROAD** aims to show a significant part of the Fine Arts production resulting from migration procedures starting from the Portuguese territory. As stated by its curator, this exhibition is neither a relentless display nor does it obey to a unique criterion to define "being abroad". That is why it comprises multiple periods of time and social situations which, in order to be comprehended, need to be contextualized. If it is true that most of the chosen artists belong to the type of emigration which I named cosmopolite, it is also true that the contexts of their journeys aren't equivalent. They all come from a surrounding country where minimum cultural conditions to guarantee their existence as artists didn't exist and still don't. This is, just like in the case of economic emigration, an emigration for survival even if in this context the meaning of the word survival assumes an existential dimension. For those people to leave means, simultaneously, to resist as a human being and to exist as a creator. Facing such a configuration, it is quite understandable that most artists who left Portugal have searched

2. "The cultural traits by which an ethnic group defines itself never comprise the totality of the observable culture but are only a combination of some characteristics that the actors ascribe to themselves and consider relevant". (Roosens, E. 1989: 12)

Trata-se, tal como no caso da emigração económica, de uma emigração de sobrevivência, sendo que aqui o sentido do termo sobrevivência assume uma dimensão mais existencial. Para essas pessoas, partir significa, ao mesmo tempo, resistir enquanto ser humano e existir enquanto criador. Sendo essa a configuração, é normal que a maioria dos artistas que partiram de Portugal tenham procurado exactamente as cidades que lhes proporcionaram, em simultâneo, a possibilidade de distância face às fragilidades da comunidade de origem, a possibilidade de inserção num meio culturalmente rico e diversificado e, ainda, as condições objectivas de sobrevivência que decorrem da inserção em mercados de arte fortes, expansivos e organizados. Mas, enquanto as primeiras gerações partem, sem apoios institucionais de monta, em fuga de uma ditadura que lhes inviabilizava até a dignidade de existir, as gerações mais recentes partem, com apoios institucionais substanciais, de uma sociedade democrática que apenas lhes nega a existência de um ambiente cultural produtivo. Num certo sentido, todos eles integram o tipo de emigração menos estudada pelas ciências sociais, porque menos portadoras de dimensões problemáticas: a emigração, que sempre existiu, de uma parte das elites dos países periféricos para os centros dos países centrais. O facto de em alguns casos existirem, nas cidades de acolhimento, comunidades de emigrantes portugueses com outra origem social não fez com que os membros dos dois tipos de emigração encontrassem complicitades culturais que os pudessem unir. Apesar de partirem de um mesmo espaço nacional, aquilo que os mobilizou para a viagem foram impossibilidades de sobrevivência de natureza completamente diferente.

No que diz respeito aos casos específicos da emigração de quadros classificados, alguns analistas apontam para a necessidade de diferenciar esses movimentos de deslocação de "cérebros" em função das suas origens temporais. A globalização contemporânea criou condições de relacionamento entre os centros e as periferias que são de uma ordem diferente. Mais especificamente, criaram-se dois tipos de relações: umas que relacionam entre si os grandes centros e outras que relacionam esses centros com outros centros, mais periféricos, mas também organizadores das suas próprias periferias. Nesta nova dinâmica global, cidades como Madrid, Lisboa ou Porto assumem novos papéis. No que diz respeito ao mercado de arte global, elas são, frequentemente, os lugares onde, por impossibilidade de inserção nos mercados de topo, uma parte das produções artísticas acabam por se localizar. Se outras razões não houvesse, a simples sobrevivência no interior do mercado obrigaria os jovens artistas a continuarem a relacionar-se com os seus lugares de origem. Ao contrário das primeiras gerações de artistas migrantes, que se fixaram em grandes cidades para aí ficarem, as novas gerações de artistas portugueses a "viver lá fora" vivem, tal como milhares de artistas de outros países, sempre em trânsito, num espaço global que integra, a várias escalas, múltiplas cidades. Saltam de um lugar para outro, sem que esse movimento seja hoje percebido pelos próprios como uma diáspora. As cidades dos seus países de origem fazem também parte desses territórios pessoais que são hoje organizados a partir de uma ideia de percurso permanente.

Uma das resultantes culturais dessa nova dinâmica é a diminuição da pertinência das temáticas relacionadas com as raízes, ou, dito de outro modo, relacionadas com o conceito de "home" (Brah, A., 1998). De facto, a emigração tradicional (pré-globalização) conduzia frequentemente os criadores (tanto em literatura, como em cinema ou em artes plásticas) a trabalhar sobre as memórias dos seus países de origem. Em muitos casos esses países deixaram até de corresponder a uma experiência real – no sentido em que nem sequer foram visitados pelos emigrantes de segunda e terceira geração – mas mantiveram, do ponto de vista do trabalho das memórias, uma presença muito significativa. Nas obras seleccionadas para esta exposição podemos verificar que num momento ou outro dos seus percursos alguns dos artistas convocaram, enquanto matéria plástica, as suas memórias portuguesas. Apesar de não ser possível delimitar, no conjunto das obras, a presença de qualquer coisa que evoque uma hipotética cultura portuguesa, é possível reconhecer, nalgumas obras, a presença de Portugal. Os dois exemplos mais consistentes – até porque integraram o património de imagens de Portugal que é hoje reconhecido pelas classes médias cultas europeias – serão porventura as imagens de Lisboa, de Vieira da Silva, e as imagens dos modelos populares que protagonizam as histórias eruditas, religiosas ou populares, de Paula Rego. No entanto, essas presenças nunca se cruzaram com as representações da portugalidade resultantes dos processos de etnicização desenvolvidos por algumas comunidades de emigrantes portugueses em França, no Canadá, Estados

for the cities that offered them the possibility of stepping back from the weaknesses of their origin community as well as the possibility to join a culturally rich and diversified environment. Furthermore they also searched for objective conditions of survival that can only be found within wide, organized and tangible art markets. But while the first generations fled a dictatorship that even denied them a dignified existence, the recent generations leave supported by significant institutional help coming from a democratic society that only denies them the existence of a fertile cultural environment. In a certain way they all belong to the type of emigration less studied by social sciences as they bear less problematic dimensions: the emigration that always existed from a part of the elites from the surrounding countries to the centre of central countries. The fact that, in some cases, the welcoming cities already enclose Portuguese emigrant communities of another social origin did not prevent the members of the two types of emigration to find cultural complicities to bring them together. In spite of having left the same national space, they were propelled to the journey by different sorts of survival impossibilities.

In what concerns the specific cases of specialized craftwork, some analysts are drawing attention to the need to differentiate those "brains" flows according to their respective generations. Contemporary globalization has created conditions for a different level of relationship between central places and their periphery. To be more specific, two types of relations have been brought out – interactivity within the larger central areas and interactivity with other central areas which are more peripheral and still organize their own periphery. In the context of this new global dynamic, cities such as Madrid, Lisbon or Oporto play new roles. As for the market of global art, these cities are frequently the places where – because of the impossibility of penetrating first-rated markets – part of the artistic production ultimately sets up. If there weren't any other reasons, the simple survival within the market would compel young artists to continue to relate to their places of origin. In opposition with the first generations of migrant artists, who settle permanently in large cities, the new generation of Portuguese artists "living abroad" lives, just like millions of artists from other countries, constantly on the move in a global space which comprises, in different levels, multiple cities. They are always moving around thus creating a flow that they presently do not perceive as a diaspora. The cities of their countries of origin are part of those personal territories which are now organized starting from an idea of permanent path.

One of the cultural repercussions of that new dynamic is the lesser pertinence of themes related with roots or, in other words, related with the concept of home (Brah, A., 1998). In fact, traditional emigration (pre-globalization) frequently inspired creators (in literature, cinema or fine arts) to use the memories of their country of origin in their work. In many cases those countries no more corresponded to a real experience – that is to say that second and third generations never actually visited them – but from the point of view of working the memories they kept a very meaningful presence. Among the selected works for this exhibition it has become clear that at some point of their path some artists summoned, as artistic material, their Portuguese recollections. Although it is impossible to bound, in the ensemble of works displayed, the presence of something evoking a hypothetical Portuguese culture it is possible to perceive the presence of Portugal in a few works. The two more consistent examples – especially because they are included in the images patrimony of Portugal which is now acknowledged by the European educated medium classes – will most probably be the images of Lisbon by Vieira da Silva and the images of common people archetypes that head the learned, religious or folkloric stories depicted by Paula Rego. However these presences never came across with the representations of "portugality" resulting from ethnicization processes developed by some Portuguese communities of emigrants in France, Canada, United States or Brazil. Dacosta could come up as an exception but, the way I see it, it would be a mistake to bring his paintings literally close to the performative manifestations (and even artistic) included in the festivities of the emigrant Azorean communities. In this case, like in other cases, the creative acts visit themes which gravitate around the universal questioning about art and not around objectives concerning ethnical-nationalist affirmation.

Ultimately, the emigrants of second generation, who were born into families with identitary options more linked to the concept of community, are those who present works more centred in the forms of collective reproduction of "home land"

Unidos ou Brasil. O caso de Dacosta poderia aparecer como uma excepção mas, a meu ver, seria um equívoco aproximar de um modo literal as suas pinturas das manifestações performativas (e até plásticas) que integram as festividades das comunidades açorianas emigradas. Neste caso, como noutros, os actos criativos movem-se por assuntos que se inserem no interior de interrogações universais sobre arte e não por objectivos de afirmação étnico-nacionalista.

São finalmente os emigrantes de segunda geração, nascidos em famílias cujas opções identitárias foram de cariz mais comunitário, aqueles que apresentam trabalhos mais centrados nas formas de reprodução colectiva das memórias da "terra natal". Como é corrente noutros contextos, a questão da comensalidade, tida enquanto último reduto, quotidiano e íntimo, de permanência dos hábitos de origem, ganha aqui uma visibilidade plástica acrescida. Seja nas fotografias de Maria Loura Estêvão, seja nas pinturas de Michael de Brito, o universo da partilha alimentar impõe-se como sendo o acesso possível a um passado português que, enquanto experiência original, lhes é necessariamente estranho. Mas mesmo se, nestes casos, o cruzamento com as estratégias identitárias de tipo etnicizante parece existir, não penso que seja disso que de facto se trata. A afirmação étnica, por definição, existe graças a formulações culturais que, ao contrário daquelas que estão na base do trabalho de qualquer artista, não gostam dos mecanismos da dúvida nem da interrogação. Penso que para os autores citados, interrogar a comunidade de origem dos seus pais é, tal como foi a partida de Portugal para as primeiras elites migrantes, resistir. Resistir à inserção comunitária, à estigmatização daí decorrente e, em última análise, às suas próprias memórias. Por via de interrogações que os colocam, enquanto pessoas e enquanto criadores, em territórios sociais e culturais inevitavelmente distantes daqueles que foram os dos seus pais.

* Antropóloga, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Bibliografia citada

Brah, A.

1998, *Cartographies of diaspora - contesting identities*, London-New York, Routledge.

Pena Pires, R.

2003, *Migrações e Integração*, Lisboa, Celta.

Roosens, E.E.

Creating Ethnicity – The Process of Ethnogenesis, Newbury Park-London-New Delhi, Sage.

Sennett, R.

1979, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, (1.ª ed. 1974).

Simmel, G.

1990a, *Philosophie de la modernité II*, Paris, Payot.

1990b, *Digressions sur l'étranger*, Grafmeyer, Y. e Joseph, I.(orgs.), *L'école de Chicago*, Paris, Aubier, 53-59.

1989, *Philosophie de la modernité I*, Paris, Payot.

1988, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages.

memories. As it is usual in other contexts, the question of commensality, perceived as the last daily and intimate stronghold of the permanence of the origin habits, here gains a richer artistic visibility. Either in the photographs of Maria Loura Estêvão or in the paintings by Michael de Brito the universe of alimentary share imposes itself as the possible access to a Portuguese past that, as an original experience, is absolutely unknown to them. But even if, in these cases, the crossing with identity strategies of ethnicizing type seems to exist, I do not think that is what this is about. By definition the ethnic affirmation exists thanks to cultural formulations that, opposite to those at the basis of an artist work dislike the methods of doubt and questioning. I think that for the authors mentioned above the questioning of the origin of their fathers means to resist. That same reason motivated the first migrant elites to leave Portugal. To resist community integration and its consequent stigmatisation and, if needed, to resist their own memories; through questionings which place them as people and as creators in social and cultural territories inevitably distant from those their fathers came from.

* Anthropologist, Faculty of Social Sciences and Humanities, Lisbon Nova University.

Bibliography

Brah, A.

1998, *Cartographies of diaspora - contesting identities*, London-New York, Routledge.

Pena Pires, R.

2003, *Migrações e Integração*, Lisbon, Celta.

Roosens, E.E.

Creating Ethnicity - The Process of Ethnogenesis, Newbury Park-London-New Delhi, Sage.

Sennett, R.

1979, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, (1st ed. 1974).

Simmel, G.

1990a, *Philosophie de la modernité II*, Paris, Payot.

1990b, *Digressions sur l'étranger*, Grafmeyer, Y. e Joseph, I. (orgs.), L'école de Chicago, Paris, Aubier, 53-59.

1989, *Philosophie de la modernité I*, Paris, Payot.

1988, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages.