

Migration documentaries: reclaiming memories for lives in motion

Documentários sobre migração: resgatando memórias para vidas em movimento

José Francisco Serafim

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Morgana Gama

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Brasil

Regina Glória Andrade

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

Feliphe Alencar

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Amanda Dantas Moreira Cruz

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Abstract

*Migration issues have long been present in documentary film, whether as a means of reflecting on the socio-economic impact of human displacement, or in autobiographical narratives in which filmmakers in exile or diaspora situations seek to understand their own identities, between memories of their former homeland and integration into the dynamics of their current territory of residence. The discussion of processes related to human displacement - voluntary or forced - has become urgent in the present and requires a reflection that goes beyond news reports. As an offshoot of a research project, our proposal in this paper is to look at how aspects of migration are presented in documentary films, especially those produced in the context of Latin American and African countries, with the aim of analyzing how the narrative strategies used can configure new ways of articulating memory and history. As examples, we highlight the documentaries *Tempestad* (2016) by Mexican filmmaker Tatiana Huezo and the documentaries *FotogrÁFRICA* (Tila Chitunda, 2016) and *Sonhos Exilados* (Paulo Chavonga, 2023), both produced by Angolan artists. While the former tells the story of two women who suffer the consequences of human trafficking in Mexico, the latter presents the daily life of African immigrants trying to survive in Brazil. All these productions allow us to get to know the stories of several social actors who experience the effects of migration, but also present stories that cross the filmmaker's stories, allowing for the creation of new approaches and narrative strategies in cinema.*

Keywords: Migration, Documentary, Memory, Diasporas.

Introdução

Esse trabalho é parte do projeto de pesquisa "Memória e História em Documentários de Migração", desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Salvador, Bahia) e visa analisar o modo como as vozes das pessoas

entrevistadas são incorporadas à narrativa do documentário (Grindon 2007), em articulação com a voz de cineastas (Nichols 2004), constituindo memórias que convidam a novas perspectivas históricas sobre migrações na América Latina e na África, regiões do Sul Global, que concentram maior parte das pessoas afetadas pelas políticas migratórias.

Os trânsitos humanos decorrentes da migração, seja exílio ou diáspora, encontram na produção audiovisual, especialmente no documentário, uma forma de serem problematizados e pensados a partir do olhar das pessoas que, em certa medida, são diretamente afetadas (em suas subjetividades) por esses deslocamentos. Para as pessoas migrantes participar de tais produções, mais do que compartilhar experiências e memórias individuais, é também uma forma de resistência à representação midiática.

Com o fim de compreender o perfil dessas produções, apresentamos inicialmente uma breve reflexão sobre a forma como o tema da migração configurou diferentes tendências no cinema documentário, seguido do exemplo de dois filmes que, embora resultantes de experiências migratórias distintas (diáspora e exílio), se destacaram, à sua época, pela repercussão no Festival de Cannes e por abordarem no gênero documental, problemas associados à migração. Em comum, os dois documentários trazem a experiência pessoal de seus realizadores – sujeitos provenientes de diferentes regiões do Sul Global que residem em Paris – como uma chave importante, tanto para a construção da narrativa e também para a interação com seus personagens.

Em pesquisa sobre documentários que tratam sobre migração em regiões da América Central, Delmar Ulises Méndez-Gómez (2020) analisa como tais produções relatam a experiência vivida durante a migração e chegou à constatação de que os discursos midiáticos hegemônicos tendem a espetacularizar o sofrimento das pessoas migrantes, desumanizado-as como "[...] los cuerpos que encarnan el mal: terroristas, delincuentes, narcotraficantes y secuestradores" (Méndez-Gómez, 2020, 4).

Na contramão dessa tendência, o documentário permite a construção de novas perspectivas sobre a mobilidade ao buscar compreender as causas que motivam o trânsito das pessoas de um país para o outro. Entre as principais temáticas que costumam ser apresentadas e que contribuem para compreender tais causas, estão: migração motivada por sequelas de guerras civis (violência e crise econômica); pessoas que são vítimas de perseguição de autoridades migratórias; solidariedade em lugares de alojamento e alimentação e, por fim, a abordagem da migração infantil e de mulheres, grupos mais vulneráveis e também mais expostos à violência (Méndez-Gomez 2020, 6-7).

Diante disso, cresce a importância da participação ativa dos migrantes na construção da narrativa, evitando representações estereotipadas ou sensacionalistas e ampliando a compreensão do público sobre a complexidade do fenômeno migratório. Por isso, num segundo momento dessa comunicação, serão apresentados documentários contemporâneos em que os aspectos da migração são abordados partindo da hipótese de que a identificação entre quem filma e quem é filmado pode ter impactos na relação intersubjetiva e, consequentemente, na forma como as entrevistas que constituem o documentário são incorporadas à narrativa.

Começamos tratando de documentários realizados por uma cineasta em exílio (Carmen Castillo) e um cineasta em diáspora (Sidney Sokhona), produções realizadas a partir de experiências autobiográficas de artistas imigrantes residentes em Paris (França), para posteriormente, em uma cena mais contemporânea, abordar documentários em que a migração é apresentada por cineastas cuja sede de produção se desloca para regiões do Sul Global, como nos filmes *Tempestad* (2017), em que deslocamentos humanos são apresentados nos arredores do México, e nos curta *Fotográfrica* (2016) e *Sonhos Exilados* (2023), que retratam a experiência de imigrantes angolanos no Brasil. Entre o exílio e a diáspora; dos grandes centros a regiões do Sul Global. Que memórias se podem ouvir da voz dos cineastas nesses grandes centros? O que muda quando o cineasta se desloca para ouvir outras vozes? São algumas questões que atravessam a discussão em torno dos documentários de migração e que serão abordadas em nossa comunicação.

Entre o exílio e a diáspora: cineastas com sotaque

Cineastas que realizam obras em situação de diáspora e de exílio são denominados por Hamid Naficy (2010) como “cineastas com sotaque” e que são, em sua maioria, oriundos de países de Terceiro Mundo e pós-coloniais (atualmente mais conhecidos como países do Sul Global) e que migram para “centros cosmopolitas” onde vivem sob a constante tensão e dissenso entre seu país de origem e o país onde vivem (Naficy 2010, 137).

De modo geral, são cineastas que – embora residentes nos grandes centros – trabalham de forma independente e cujo deslocamento para os grandes centros pode ser compreendido por dois agrupamentos, também correspondentes a dois períodos distintos. O primeiro agrupamento se refere às pessoas que se deslocaram para o Ocidente, entre a década de 1950 até a metade de 1970, por fatores como as revoluções que desencadearam na descolonização de países do “Terceiro Mundo” (sobretudo no continente africano), a invasão da Polônia e da Tchecoslováquia pela União Soviética e também por movimentos de “descolonização interna” no Ocidente a associada aos diversos movimentos em luta dos direitos civis.

Já o segundo agrupamento, predominante nas décadas de 1980 e 1990, resulta da decadência dos grandes ideais ligados ao nacionalismo, socialismo e comunismo (e com ela a fragmentação de Estados-nações); o retorno de guerras religiosas e étnicas, além de mudanças na própria política de imigração em diferentes partes do mundo (Naficy, 2010, 138-139). Como parte desse contexto de trânsitos humanos, muitos cineastas se tornaram testemunhas ativas da experiência migratória:

Devido ao deslocamento das margens para o centro, eles se tornaram sujeitos na história mundial. Conquistaram o direito de expressão eousaram conquistar os meios de representação. Embora marginalizados, estão no centro, e suas habilidades em acessar os meios de *reprodução* podem se mostrar tão poderosas aos que também vivem à margem na era pós-industrial quanto teria sido a tomada dos meios de *produção* pelos operários da era industrial. (Naficy, 2010, 139)

Em função das produções resultantes dessas experiências de migração, Naficy distingue três tipos de cineastas: 1) cineastas do exílio; 2) cineastas da diáspora e 3) cineastas pós-coloniais, étnicos e de identidade. Os “cineastas do exílio” são pessoas que foram expulsas de sua terra natal, devido à quebra de alguma norma instituída e que são proibidas de retornar. Já “cineastas da diáspora” são pessoas que, devido a circunstâncias históricas, são submetidas a dispersões (individuais ou coletivas). Essas duas modalidades de “cineastas com sotaque” que trazem em comum uma experiência de trauma, associada à coerção no processo de deslocamento, e também são pessoas que constituem sua identidade no local de destino com base no repertório de sua identidade prévia, do seu local de origem.

Partindo dessa concepção, iniciamos a reflexão sobre documentários de migração a partir de uma cineasta do exílio: Carmen Castillo. Cineasta, natural do Chile, Castillo viveu muitos anos na clandestinidade ao lado do seu companheiro, Miguel Enriquez – líder do Movimento de Izquierda Revolucionaria (MIR) – e foi obrigada a se exilar em Paris após sofrer um atentado no ano 1974. Ao longo da sua filmografia, três documentários se destacam ao abordar a sua

memória pessoal em entrelace com a memória coletiva e histórica: *La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena* (1994); *El país de mi padre. Una obstinada utopía chilena* (2004) e o longa *Calle Santa Fe* (2007), filme exibido no Festival de Cannes (*Un Certain Regard*, 2007) em que a diretora se lembra do episódio ocorrido na Calle Santa Fe, em Santiago (Chile), em que sua casa foi invadida culminando com o assassinato do seu marido. No documentário, o material de arquivo e as entrevistas compõem parte de um esforço da própria realizadora em reconstituir as memórias traumáticas desse episódio a partir de diversas linhas narrativas, vozes e perspectivas. Afinal, embora seja uma história pessoal, é através de tais memórias que se manifestam os bastidores de fatos recentes na história política de todo um todo país.

Es desde el recuerdo que comienza la penetrante voz de Carmen a intentar describir esa posición incierta en la que se mueve cualquier expatriado: sabor a desarraigo, un extrañamiento consigo misma y con su identidad, no saber si es aquella mujer que ve morir a su esposo con la cual se identifica o la Carmen del presente que se adentra en esta reconstrucción como una ausencia, como si no fuera ella ese cuerpo que vuelve de Francia para dirigir este documental" (Doveris, 2007).

O exílio de Carmen Castillo à medida em que levou a cineasta a buscar pela reconstituição de suas próprias memórias, também proporcionou uma releitura da história política do Chile à medida em que outras vozes se mobilizaram com ela.

Dessa cineasta chilena, partimos dessa vez, para um cineasta da diáspora, também residente em Paris: Sidney Sokhona. Natural da Mauritânia, país ao norte da África, Sokhona chega à França, com apenas 14 anos, e estuda na Université de Vincennes, onde se interessou por cinema e começou a trabalhar como assistente voluntário com realizadores como Jean Rouch e Med Hondo.

Diferentemente de Carmen Castillo, não há detalhes sobre as motivações da saída de sua terra natal, no entanto, no período entre guerras, africanos de diferentes países do continente irão buscar oportunidades de estudo e trabalho em países da Europa, especialmente na França. Visto que o Decreto de Laval¹ proibia que se fizesse filmes em solo africano, a migração ao país europeu também vai proporcionar que imigrantes africanos se utilizem do cinema para combater estereótipos coloniais a partir de produções que – mesmo feitas na França – pudessem representar suas culturas a partir da encenação de situações cotidianas ou por meio de produções documentais autobiográficas. Sidney Sokhona está entre os primeiros cineastas africanos a realizar um longa-metragem com esse perfil ao produzir o filme *Nationalité: immigré* (1976), exibido no Festival de Cannes (Perspectives Cinema Français, 1976) e Prêmio Especial de Júri no 5º FESPACO (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão).

O documentário apresenta a história de luta dos trabalhadores imigrantes que moravam num albergue situado na 19^a arrondissement, em Rue Riquet, em Paris, onde o próprio realizador também morava, e que resolveram fazer uma greve para que fossem realocados para um abrigo mais seguro. Na narrativa, um mauritano chega à Paris em busca de moradia e emprego e, depois de enfrentar diversas situações de racismo e exploração, chega ao despertar político, momento em que se une a outros trabalhadores do albergue. Este é um dos primeiros documentários a trazer a luta dos imigrantes – não somente os africanos, mas de diferentes nacionalidades – por uma perspectiva interna as condições desumanas em que essas pessoas eram submetidas pelo simples fato de serem estrangeiras.

Além de recursos de encenação, o filme se utiliza de textos escritos em cartazes e entrevistas, como dispositivos para situar o contexto de luta e as principais reivindicações dos imigrantes àquela época. Sokhona não foi o primeiro a filmar as histórias de imigrantes africanos na França pós-colonial, outros documentários da década de 1970 já denunciavam as condições precárias de moradia e trabalho vivenciadas por eles, a exemplo do curta *Mes voisins* (1973), do também mauritano Med Hondo, e o longa *Ali au pays des merveilles* (1975), dos argelinos Djouhra Abouda e Alain Bonnay. Segundo o crítico francês Olivier Barlet (2008), os filmes de cineastas imigrantes africanos era uma espécie de reação a determinados “enquadramentos cinematográficos”, pela restauração do seu próprio “eu” nas narrativas filmicas.

Por fim, após identificar cineastas de exílio e cineastas da diáspora no contexto do “cinema com sotaque” – conceito aqui considerado como parâmetro para analisar documentários de migração – a terceira modalidade é denominada como “cineastas pós-coloniais, étnicos e de identidade”, uma categoria difusa, mas que segundo Naficy (2011, 147) se diferencia das anteriores pela relação que o cineasta estabelece com o novo lugar onde se encontra e pela ênfase em sua identidade racial e étnica, resultante dessa relação. Assim, enquanto o cinema de exílio é marcado por narrativas que têm foco em seu país de origem; o cinema diaspórico, se caracteriza por uma relação vertical com o país de origem e relações laterais com as experiências da diáspora. Por fim, o cinema pós-colonial étnico e de identidade, o mais recente dos filmes com sotaque, é permeado pelas exigências de aqui e agora no país onde o cineasta se encontra.

Na pesquisa em desenvolvimento, o nosso “aqui e agora” sobre documentários de migração está situado no recorte geopolítico do chamado “Sul Global”, expressão que passou a ser utilizada como alternativa ao termo “Terceiro Mundo”, após a Guerra Fria, “[...] em um sentido pós-nacional para abordar espaços e povos impactados negativamente pela globalização capitalista” (Mahler, 2018, 6). Essa escolha, se deve ao fato de compreender que, na cena contemporânea, a

discussão sobre questões migratórias não se restringe mais aos grandes centros, mas também se manifesta em regiões do Sul Global, expressão que também é utilizada em referência “[...] ao imaginário resistente de um sujeito político transnacional que resulta de uma experiência compartilhada de subjugação [...]” (Mahler, 2018, 6). À medida em que o fenômeno da migração se expande para outras regiões periféricas os “cineastas pós-coloniais...”, são levados a desenvolverem novas relações com o espaço. Não mais com ênfase sobre a identidade étnica e racial (em uma espécie de resistência ao contexto do centro onde o seu filme estava sendo produzido), mas situando sua trajetória como parte de uma ampla “experiência compartilhada de subjugação” em que outras vozes, além da sua própria, são fundamentais para compreender apenas os efeitos, mas a complexa trama de motivações relacionadas ao fenômeno da migração ao redor do mundo.

Como parte desse contexto contemporâneo, a presente comunicação apresenta a análise de documentários de migração realizados em duas regiões do Sul Global – México e Brasil – com o fim de analisar o modo pelo qual as vozes das pessoas entrevistadas são incorporadas à narrativa (Grindon 2007), em articulação com a voz do cineasta (Nichols, 2004). Analisar o conjunto de vozes que emerge de depoimentos apresentados nesses documentários, permite avaliar em que medida as entrevistas utilizadas atestam ou confrontam perspectivas do relato histórico, partindo de duas concepções distintas de voz no documentário: a voz como “ponto de vista social” (Nichols 2004, 50) e a voz como um elemento que compõe a “poética da entrevista” (Grindon 2007, 7). Para Bill Nichols (2004, 50), a voz no documentário

[...] é algo mais restrito do que o estilo: aquilo no texto transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta.

Partindo dessa perspectiva, ao observar os recursos utilizados pelo cineasta para apresentar as entrevistas, é possível deduzir qual o ponto de vista do cineasta sobre as questões discutidas no documentário.

No que diz respeito à entrevista, recorremos à poética proposta por Léger Grindon (2007) que distingue cinco categorias analíticas quanto ao modo de apresentação da entrevista: “presença” referente às entrevistas que envolvem a presença do cineasta e se baseiam na dinâmica da interação; “perspectiva” envolve a configuração e posição da câmera; “contexto pictórico em que imagens independentes complementam ou funcionam de contraponto ao testemunho da entrevista; “performance” em que aspectos da linguagem corporal são apresentados para caracterizar o personagem e “polivalência” em que vários aspectos cooperam para afirmar ou minar a autoridade da pessoa entrevistada. Tais aspectos da poética, permitem compreender a voz da pessoa entrevistada como parte de um contexto narrativo construído pelo cineasta, e a relação entre memória e história como uma resultante dessa interação.

Vozes da migração latino-americana

Para discutir questões de migração na América Latina, escolhemos *Tempestad* (2017), documentário dirigido por Tatiana Huezo e que apresenta a história de duas mulheres que sofrem, de modos distintos, com a violência e os efeitos do tráfico humano no México. O cinema latino-americano, desde suas vanguardas históricas, sempre esteve intrinsecamente ligado à abordagem de questões sociais, entre elas, as migrações humanas que agora têm ganhado novas dimensões com o fenômeno dos refugiados climáticos, que se juntam aos refugiados de guerra e aos exilados políticos, além das constantes crises do capital financeiro mundial que influenciam migrantes a partirem em busca de melhores oportunidades longe da terra natal. Tais relações geopolíticas, advindas da herança de exploração colonial, são feridas ainda abertas na América Latina e o cinema latino-americano contemporâneo, especialmente o documentário, se apresenta como uma janela para conhecer a história desses sujeitos em trânsito e que talvez não seriam ouvidos de outra forma.

Um exemplo de documentário que trata sobre a migração latina é *Casa en Tierra Ajena* (2017), dirigido pelo cineasta costarriquenho Ivannia Villalobos Vindas e que apresenta em sua narrativa a trajetória de pessoas que saíndo de El Salvador, Guatemala e Honduras buscam chegar ao México para daí, cruzar a fronteira dos Estados Unidos, em uma fuga da triste realidade de seus países (Serafim et al. 2023). O filme é constituído por uma série de entrevistas tanto com pessoas que estão em processo de migração, quanto aquelas que prestam algum tipo de auxílio aos imigrantes, e apresenta uma abordagem que se aproxima dos moldes do documentário expositivo, com a inserção de cartelas e informações factuais sobre a migração na América Central que não implica uma participação ou envolvimento direto de quem realiza sobre o assunto.

Tatiana Huezo, diretora de *Tempestad*, traz o trânsito como parte de sua própria trajetória. Nascida em El Salvador, mas criada no México, sua carreira se caracteriza por um estilo que transita entre a ficção e a não-ficção com filmes que buscam histórias humanas invisibilizadas, trazendo à superfície as cicatrizes emocionais de seus personagens. A atenção para as questões dos trânsitos humanos estão presentes na filmografia de Huezo, desde documentários como *El lugar más pequeño* (2011), *Ausencias* (2015) e até sua ficção mais recente *Noche de fuego* (2021).

Em *Tempestad*, a narrativa se concentra nas histórias de duas mulheres, que embora não se conheçam, tem suas vidas atravessadas pela violência e a negligência do contexto sociopolítico do seu país. Huezo inicia seu filme nos apresentando Miriam Carbajal Yescas, mulher que foi injustamente presa enquanto trabalhava no aeroporto de Cancún, na área de imigração, acusada de fazer parte de um esquema

de tráfico humano, em março de 2010. A segunda protagonista do filme é Adela, uma mulher que teve sua filha sequestrada por uma gangue de tráfico humano e cuja história é contada exclusivamente de dentro de um circo, local onde ela trabalha e vive com outras mulheres de sua família.

Miriam, após estar detida por 80 dias, foi enviada para a Prisão de Matamoros, uma prisão auto governada, sob o controle do Cartel Mexicano. Miriam adquiriu sua liberdade em agosto do mesmo ano, porém sofria de marcas profundas pelo que sucedeu em seu cárcere. E, mesmo após sua libertação, teve de cruzar todo o país para retornar a sua casa – localizada a uma distância de mais de 2 mil quilômetros de onde estava. Tais detalhes são contados pela voz da própria personagem é intercalada por paisagens e imagens que, embora não tenham uma relação direta com a situação de violência vivenciada por ela, permitem ao espectador estabelecer uma relação poética e afetiva com o drama relatado.

Tempestad é um filme que cruza o México de Norte a Sul, e para isso sua estrutura dramática é fundamental, tendo a oralidade como a base do filme. A história de Miriam é contada através de uma viagem de ônibus, recriada por Huezo e sua equipe, que atravessa o país registrando suas estradas, as pessoas, as rodoviárias e os postos de controle da polícia. Pessoas anônimas que, em potencial, poderiam ter sido vítimas da mesma situação narrada por Miriam, mas que viajam em uma condição de aparente tranquilidade, indiferentes às ameaças do entorno.

A atenção é dividida entre o interior e o exterior do ônibus, quase como se fossem realidades paralelas. O olhar se alterna entre as silhuetas dos passageiros no interior do ônibus e as paisagens rurais do México, quase sempre sob pesadas nuvens de chuva. Durante toda a viagem, vemos o aparato repressor do Estado: carros do exército às margens das estradas; soldados conduzindo buscas em bagagens nos postos de controle. O que deveria representar uma segurança relativa se apresenta como mais um espectro de ameaça.

Huezo inicia o filme com o relato de Miriam sobre a saída da prisão e segue cronologicamente a narrativa começando pela sua detenção, a chegada na prisão, sua vida alienada, a fratura do cárcere – que ocorre ao testemunhar o assassinato de um jovem migrante – sua soltura e, enfim, seu retorno pra casa. Uma das decisões estéticas e formais mais importantes do filme foi a de não mostrar o rosto de uma das protagonistas, Miriam, a qual só escutamos sua voz.

À luz de Leger Grindon (2007) e sua poética da entrevista no documentário, nos atentamos em *Tempestad* pelo seu contexto pictórico, em que as imagens complementam o testemunho do ator social. Uma vez que a presença do entrevistado é estabelecida, sua voz pode trabalhar independentemente da imagem, como um narrador.

No relato da primeira conversa com seu advogado, Miriam conta como foi informada de que sua detenção foi uma situação política, para que metas fossem cumpridas ante ao tráfico real de pessoas. Ela diz:

Aqui, chamamos de “pagadores”. São pessoas que pagam pelos crimes dos outros. Nós sabemos que vocês não fizeram nada, mas alguém tem que pagar. (*Tempestad* 2016, 0:19:35)

Nesse momento, Huezo, de forma precisa, efetua um corte e nos mostra uma rodoviária cheia de pessoas; vai além, mostra uma funcionária da limpeza, sentada ao chão, junto aos seus materiais de trabalho, ao mesmo tempo em que a narração diz: “são pessoas que pagam pelos crimes dos outros”. A diretora, então, continua com o mesmo princípio de contexto pictórico em sua montagem e mostra mais pessoas anônimas na rodoviária.



Figura 1 – Pessoas anônimas na rodoviária (*Tempestad* 2016).

Em outra sequência, enquanto Miriam fala da vida no cárcere, Huezo, de forma bastante direta, preenche a tela com cenas de atividades laborais: cozinheiras; obreiros; pescadores. Há o espelhamento de ambas realidades, como Miriam nos conta, a vida no cárcere também é assim: dinâmica, muitas coisas acontecem, sobretudo, quando se tem recursos financeiros:

Com dinheiro, se consegue praticamente tudo ali. Se você tiver dinheiro, você tem coisas, você tem respeito, te dá poder e te dá segurança. E tudo custa. Na verdade, não é tão diferente do exterior. (*Tempestad* 2016, 0:51:15)

A ausência física de Miriam em tela faz com que sua voz seja projetada e vinculada a muitos outros rostos durante o caminho, todos esses “figurantes” estão expostos a mesma sensação de vulnerabilidade e insegurança que ouvimos em sua voz. Todos podendo ser sujeitos à mesma injustiça sofrida por ela. É nessa escolha estética que Huezo apresenta qual a sua perspectiva para a forma em que a entrevista é apresentada em seu filme. Aqui, o termo figurante é utilizado por falta de um outro mais exato, pois como provoca Nicole Brenez (2022) sobre o termo: “[...] ‘figurante’ permanece falacioso para o campo documentário, onde o corpo não significa nada além de si mesmo”.

A estrutura dramática do relato de Adela, por sua vez, é a noite em que sua filha não retornou para casa. Seu presente no circo preenche a tela enquanto ouvimos seu relato. Esse espectro da ausência é

mostrado em antigas fotos de Mônica com sua mãe, que a procura há mais de 10 anos, bem como nos espaços vazios no trailer que ela usa como sua casa.

Mônica, sua filha, foi sequestrada por uma gangue de traficantes de pessoas quando voltava da faculdade. Adela conta que o grupo tinha policiais federais como membros. Desde o acontecimento, ela efetua uma busca por sua filha, sofrendo constantes ameaças dos perpetradores (que já foram identificados) mas que se mantém impunes por seus cargos na força policial do Estado Mexicano:

As autoridades extorquiram dinheiro de nós, mentiram para nós. Todo este tempo, com todas as informações que reunimos, nos faz pensar que ela foi levada por uma rede de tráfico de pessoas. Sabemos que ela foi entregue por seu companheiro e sabemos que ela foi levada pelos filhos de policiais federais. A AFI, polícia judicial, polícia federal, de tempos em tempos mudam o nome, mas são as mesmas pessoas. (Tempestad 2016, 01:26:50)

Assim como na injustiça ante Miriam, se mostra presente a aparente simbiose entre o Estado mexicano e o Narcoestado paralelo, que produz experiências como essas nas vidas do seu povo. Também como aquelas pessoas anônimas nas rodovias e ao longo da estrada, todos estão sob as pesadas nuvens da negligência e conivência do Estado mexicano. Ao contrário de Miriam, o rosto de Adela é mostrado durante o filme. Na constante busca por sua filha, todo meio de se tornar visível é indispensável.

Por fim, Huezo transforma os traumas coletivos em poesia por meio de escolhas estéticas precisas, expondo em seu filme não apenas a relação entre o público e o privado, mas também mostrando o macro e o micro dos trânsitos humanos no universo mexicano atravessado pela violência. *Tempestad* é um filme com valores indispensáveis por dotar de credibilidade e trazer à luz os relatos dessas mulheres que ainda lutam e convivem com suas ausências.

Vozes da migração africana

O foco na migração africana, será desenvolvido pela análise de dois documentários feitos no Brasil por imigrantes angolanos e seus descendentes: *FotogrÁFRICA* (2016), de Tila Chitunda e *Sonhos Exilados* (2023), de Paulo Chavonga. O primeiro curta-metragem é dirigido pelo artista angolano Paulo Chavonga como parte do projeto "Histórias que pintam África" e busca através da entrevista com africanos residentes em São Paulo, no Brasil, problematizar o imaginário brasileiro sobre o imigrante africano e negro. Já o segunda curta conta a história de uma família que sai de Angola na década de 1970 para se refugiar em outra região do Brasil, na cidade de Olinda, Pernambuco. Dessa vez quem conta a história é Tila Chitunda, a primeira da família nascida no Brasil, mas que através de conversas com sua mãe, a angolana dona Amélia, mostra muito dos conflitos e adaptações entre Brasil e África.

Considerando que os dois curtos trazem a relação entre Brasil e África, nosso objetivo é analisar como as entrevistas com pessoas que vivem e viveram diretamente a experiência da migração são incorporadas à narrativa documental. De modo geral, percebe-se que enquanto no curta-metragem realizado em São Paulo, a relação do diretor angolano com os personagens é de alguém que vive a mesma condição de imigrante das pessoas entrevistadas; no curta-metragem pernambucano a relação da cineasta com seus personagens – pessoas de sua família e com quem tem vínculo afetivo – é de alguém que busca conhecer mais da sua própria história antes de chegar ao Brasil.

Tila Chitunda é filha de refugiados angolanos que moram no Brasil e atua como diretora e produtora desde 2004. Com uma carreira marcada por obras atravessadas por laços afetivos, memória e ancestralidade, seu curta *FotogrÁFRICA* compõe uma trilogia que se completa com outros dois curtos: *Nome de Batismo – Alice* (2017) e *Nome de Batismo – Frances* (2019). Em todos eles, a cineasta mergulha nas relações entre Brasil e África e reconstrói a história de sua família que deixou a Angola na década de 1970 e foi morar em Olinda, Pernambuco. Como única filha nascida no Brasil, a diretora conduz conversas com sua mãe, Dona Amélia, revelando os desafios e adaptações dessa trajetória. O filme não apenas resgata memórias familiares, mas também lança luz sobre os laços históricos e afetivos entre África e Brasil. Já em *Sonhos Exilados*, o diretor angolano Paulo Chavonga dá voz a imigrantes africanos que vivem em São Paulo e trabalham como vendedores ambulantes. O curta acompanha suas histórias, destacando não apenas seus sonhos e dificuldades, mas também as barreiras do racismo e da xenofobia, que muitas vezes os levam a repensar sua permanência no Brasil.

Em ambos os filmes, os cineastas convidam o público a refletir sobre as experiências de migração africana, trazendo narrativas que conectam passado e presente através de personagens que compartilham com eles alguma relação afetiva. No caso de Chitunda, são pessoas da sua família e para Chavonga, são amigos africanos que conheceu em São Paulo. Essas escolhas (de que histórias contar e quais pessoas entrevistar) é o que Nichols (2001) entende como a voz do documentário, algo que se manifesta não somente naquilo que a pessoa entrevistada diz, mas que se relaciona com aquilo que o cineasta escolhe incluir, omitir ou editar.

No filme *FotogrÁFRICA*, Chitunda, em um determinado momento, entrevista, Dona Amélia, sua mãe. Durante todo o documentário, traz relatos de suas experiências passadas, na Angola e no período de migração pro Brasil. Tudo isso, com um enfoque em inúmeros quadros pendurados na parede de sua casa (Figura 2). Em determinado momento da entrevista, ela conta que a família cresceu num ambiente completamente diferente de tudo que vive

no presente e que eles foram comprando as mobílias aos poucos. Certo dia, ela e seu esposo, Theodoro, foram a uma loja e encontraram um quadro de um homem negro com uma barba branca e um cachimbo, e se encantaram, pois isso os fez lembrar de um tio e também dos “velhinhos” que viviam na terra deles.



Figura 2 – Quadros de Dona Amélia (FotoGRÁFRICA 2016).

Durante a depoimento, vemos a imagem de um quadro com um ancião de barba branca e uma senhora. Dona Amélia fala que resolveram comprar a pintura e ficaram felizes por isso. No entanto, diz que, um dia, houve uma reunião de sua religião na casa dela e, enquanto as pessoas chegavam à casa, um dos presbíteros olhou para esse quadro e disse: “Ih, sua Chitunda esse quadro, na casa de cristão?”. Nesse momento, o documentário apresenta novas imagens de idosos – que eles tinham em quadro. Ao pedir para o homem explicar porque ela não poderia ter aquele quadro, ele disse: “Esse quadro é de um preto velho, e que tem uma história, só que nós não compactuamos não”. A recusa do religioso em compactuar com a figura representada, é resultante de uma cultura predominante no Brasil e segundo a qual, a imagem de um ancião com barba branca é, frequentemente, uma referência a idosos africanos que foram escravizados e se tornaram divindades, símbolos de paciência e sabedoria, no contexto das religiões de matriz africana. Enquanto, a pintura na perspectiva da angolana era apenas uma lembrança dos anciões de sua terra natal, para o brasileiro que visitou sua casa poderia significar a adesão a uma religiosidade diferente da dele.

A escolha de Tila Chitunda, em conduzir a fala de Dona Amélia – tão impactante pelo fato de se citar uma entidade oriunda do candomblé, mesmo ela sendo cristã – nos faz refletir como o documentário, ao trazer a imagem do quadro na casa daquela senhora chama a atenção para a constante ameaça de violência e apagamento de memórias africanas no Brasil, por vezes, disseminada por falta de conhecimento ou resquícios da herança colonial em práticas do cotidiano. Um momento marcante do documentário, que conecta esse momento, é quando a cineasta, em voz fora de quadro (voz off), menciona que sempre ouviu essa história de sua mãe, mas que é preciso ter cuidado quando uma história é contada sob uma perspectiva. Em seguida, aparece a pintura de um homem branco (semelhante a um senhor de

engenho) fixada na parede em uma possível alusão à perspectiva colonialista que ainda atravessa e exerce influência na transmissão dessas histórias.

O segundo documentário que trata sobre a migração africana no Brasil é o curta-metragem *Sonhos Exilados* (2023), do artista Paulo Chavonga. Chavonga é um artista visual e cineasta natural da província de Benguela (Angola) e com produções marcadas por pinturas que apresentam retratos intensos e cores vibrantes inspiradas no cotidiano de pessoas comuns. Criador da produtora audiovisual Conexão Angola Brasil, *Sonhos Exilados* é o seu filme de estreia e retrata as histórias de pessoas que encontram na migração uma oportunidade de realizar sonhos, mas que também enfrentam desafios como a dificuldade de se estabelecer no local de destino, além do preconceito e racismo do cotidiano. Ainda assim, a abordagem do filme busca valorizar seus personagens, destacando sua resiliência e a dignidade de seu trabalho, mesmo em condições desiguais, pois ao pensarmos em como determinadas ocupações no cinema em geral, como a de trancista ou rapper, quando exercidas por pessoas negras – especialmente migrantes africanos – são frequentemente enquadradas como trabalho subalterno, refletindo estereótipos e hierarquias raciais no mercado de trabalho. A valorização do trabalho dos personagens se percebe, por exemplo, na maneira como eles se sentem à vontade para compartilhar suas histórias, na fluidez do som e das imagens, e na ausência de enquadramentos tradicionalmente utilizados para dramatizar, como planos fechados excessivamente intensos ou cortes abruptos que poderiam sugerir um tom sensacionalista.

Dois pontos importantes são relevantes quando se pensa no critério de entrevista. O diretor, ao selecionar uma fala que aparece no meio do documentário, de um dos rappers, menciona como os africanos migrantes no Brasil precisam demonstrar uma postura de resistência e de integração também, porque não foi fácil chegar ao ponto em que ele está, pois “ainda existe muito preconceito com eles. E eles querem mais visibilidade. E mais pessoas contando sobre a África, porque são eles, de lá do continente que pode falar de lá, pois lá não é só um país, são várias regiões, várias culturas, que se querem mostrar”. Ao preservar essa fala no documentário, o diretor torna evidente seu propósito em relação à obra como um todo. É essencial que mais pessoas africanas falem sobre migração e sobre a África. Depoimentos como esse oferecem ao espectador uma chave de interpretação fundamental, permitindo-nos avançar na reflexão sobre a importância da criteriosa produção e publicação de um documentário.

Com isso, é possível compreender como os cineastas conduzem a entrevista utilizando imagens que destacam as memórias de seus entrevistados e nos levam a entender como essas pessoas – mesmo quando confrontadas em suas referências culturais, seja por conta de uma perspectiva religiosa,

seja por conta de resquícios coloniais como o racismo – ainda conseguem preservar memórias de sua ancestralidade.

Conclusão

A partir do breve panorama aqui apresentado, nota-se que os documentários de migração, aqui entendidos na perspectiva de “cinemas com sotaque”, estiveram inicialmente relacionados à abordagem dos efeitos das políticas migratórias no cotidiano dos imigrantes residentes nas grandes cidades do centro que os recebiam. A relativa condição de marginalidade e isolamento vivenciada diretamente pelos cineastas fez com que os problemas associados à migração saíssem da zona de invisibilidade e se tornassem uma pauta social, visto que tais cineastas produziam a partir do centro – como ficou demonstrado pela circulação desses dos filmes de Carmen Castillo e Sidney Sokhona em circuitos renomados como o Festival de Cannes.

No contexto contemporâneo, o foco já não está em apresentar apenas as consequências ou efeitos da migração, mas também em compreender as possíveis causas ou motivações para o trânsito. Uma compreensão que é baseada na escuta daqueles que vivenciam as situações de deslocamento e, diferentemente dos cineastas, não possuem os recursos e meios necessários para contar suas histórias.

Enquanto as políticas migratórias ao redor do mundo se tornam mais territorialistas em um mundo de conflitos iminentes e demarcação de fronteiras, a realização de documentários que tratam da migração segue como uma demanda necessária, mesmo cercada de desafios éticos relacionados à exposição da vulnerabilidade dos migrantes, e o risco de revitimização diante da apropriação de suas histórias.

Notas Finais

¹ O Decreto Laval foi instituído em 1934 por Pierre Laval, responsável pela estrutura colonial na época, e condicionava a realização de revi no continente africano à obtenção de uma autorização revia do Ministério das Colônias Francesas (Oliveira 2016, 56).

Bibliografia

- Barlet, Olivier. 2008. “La figure de l’immigré en 1968, si distance, si actuelle” in Africultures, 14 maio 2008. <https://africultures.com/la-figure-de-limmigre-en-1968-si-distante-si-actuelle-7613/>. Acedido em 05 de maio de 2025.
- Brenez, Nicole. 2022. “O estado do Cinema 2021” in Incinerrante. Traduzido por Marcelo R. S. Ribeiro. https://incinerrante.com/textos/o-estado-do-cinema-2021-nicole-brenez. Acedido em 19 de março de 2025.
- Doveris, Roberto. 2008. “Calle Santa Fe” in laFuga nº 6. <http://2016.lafuga.cl/calle-santa-fe/118>. Acedido em 3 de maio de 2025.
- Grindon, Leger. 2007. “Q&A: poetics of the documentary film interview” in The Velvet Light Trap Austin, n. 60: 4-12.
- Mahler, Anne Garland. 2018. “Introduction” in From the Tricontinental to the global South: race, radicalism, and transnational solidarity. Traduzidos do inglês pelos autores.
- Durham: Duke University Press.
- Méndez-Gomez, Delmar Ulises. 2020. “Rompiendo Muros: Narrativas filmicas Sobre Las Migraciones “irregulares” Centroamericanas” in Revista Reflexiones 99 (2). <https://doi.org/10.15517/rr.v99i2.37946>. Acedido em 5 de maio de 2025.
- Naficy, Hamid. 2010. “Situando o cinema com sotaque” in França, Andréa e Denilson Lopes, orgs. Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó: Argos.
- Nichols, Bill. 2004. “A voz do documentário” in Ramos, Fernão Pessoa, org. Teoria Contemporânea do Cinema - Documentário e narratividade ficcional, v. II, 47-67. São Paulo: Editora Senac.
- Oliveira, Janaína. 2016. Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano, *Odeere*, ano 1, n. 1, v. 1: 56.
- Serafim, José Francisco, Regina Gloria Andrade, Maria Natália Ramos e Maria Conceição Ramos. 2023. “Voices and narratives of migration in the documentary *Casa en Tierra Ajena*” in Avanca Cinema Journal, n. 14: 323-329.
- Filmografia**
- Ausencias*. 2015. De Tatiana Huezo. México: Women Make Movies. YouTube.
- Ali au pays des merveilles*. 1975. De Djouhra Abouda e Alain Bonnamy. França: Djouhra Abouda e Alain Bonnamy; Ténk. VOD.
- Calle Santa Fe*. 2007. De Carmen Castillo. Chile, França, Bélgica: Les Films d'Ici, Parox S.A. Cineteca Nacional de Chile. VOD.
- El lugar más pequeño*. 2011. De Tatiana Huezo. México, El Salvador: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)
- Fondo para la Producción Cinematográfica (FOPROCINE)
- Instituto Mexicano de la Cinematografía (IMCINE)
- Beca Gucci Ambulante. VOD.
- FotogrÁFRICA*. 2016. De Tila Chitunda. Brasil: Tilovita. VOD.
- La flaca Alejandra*. 1994. De Carmen Castillo e Guy Girard. França, Chile, Reino Unido. Cineteca Nacional de Chile. VOD.
- Mes voisins*. 1973. De Med Hondo. França: Ciné-Archives. VOD.
- Nationalité Immigré*. 1975. De Sidney Sokhona. França: Service D’Étude, de Réalisation et de Diffusion de Documents Audiovisuels (SERDDAV), Groupe de Recherches et D’Essais Cinématographiques (GREC), Comité Du Film Ethnographique. IFCinéma – Cinemateque Afrique (online).
- Noche de fuego*. 2021. De Tatiana Huezo. México: Pimienta Films, Match Factory Productions, Bord Cadre Films, Desvia Produções, Cactus Film & Video, Jaque Content, Louverture Films. Netflix.
- Nome de batismo – Alice*. 2017. De Tila Chitunda. Brasil: Tilovita. VOD.
- Nome de batismo – Frances*. 2019. De Tila Chitunda. Brasil: Tilovita. VOD.
- Sonhos exilados*. 2023. De Paulo Chavonga. Brasil: Conexão Angola Brasil. YouTube.
- Tempestad*. 2016. De Tatiana Huezo. México: Pimienta Films. VOD.