

Migrating Archives: revisiõning History by personal memories in migration documentaries

Arquivos em Migração:

revisitando a História através de memórias pessoais em documentários sobre migração

Morgana Gama de Lima

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

José Francisco Serafim

Universidade Federal da Bahia(UFBA), Brasil

Regina Glória Nunes Andrade

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

Eloá Silva Araújo

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Ana Clara Nascimento dos Santos

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Abstract

*Archival materials—like moving images, sound recordings, and photographs—are a fundamental resource for documentary filmmaking, especially in works that engage with immigrant trajectories. Archives materialize memory. By connecting past and present, they foster a more nuanced understanding of the variables shaping human displacement on a global scale. Traditionally, documentary filmmakers have often used archival images to convey authenticity (Bruzzi, 2000). However, when filmmakers manipulate, recontextualize, or reorder these images, the original meaning can shift. This can lead viewers to see these records differently than intended. Family archives footage in migration documentaries, for example, can go beyond serving as personal records and gain historical value by reinterpreting migration events and connecting personal stories to larger histories. Related to the African context, we highlight documentaries such as *Waithira* (Eva Njoki Munyiri, 2017) and *No simple way home* (Akuol de Mabior, 2022); in the Latin America context, *Migración* (Marcela Gómez Montoya, 2008) and *Decile a Mario que no vuelva* (Mario Handler, 2007). Accordingly, beyond a theoretical review of archival documentary practices, this research adopts the concept of the “archive effect” (Baron, 2020) as a methodological approach. This notion understands the meaning from archival materials as emerging from their juxtaposition with other audiovisual elements in the film, as well as from the resulting “temporal disparity” or “intentional disparity”. This approach complicates conventional understandings of the archive and is pertinent for analyzing contemporary documentary production, especially when it brings narratives marginalized from official historical accounts due to the absence of institutionally generated archives.*

Keywords: Migration, Documentary, Archives, Memory.

Introdução

A noção de “efeito arquivo” (Baron, 2020) é central para este estudo, pois analisa o arquivo não apenas como um registro isolado, mas como um elemento que se define pela justaposição com outros registros e pelas disparidades temporais ou intencionais que surgem desse encontro. Alguns efeitos que o arquivo provoca no espectador só podem ser experimentados se esses documentos de arquivo são apresentados enquanto arquivísticos (vindos de outra época/outro contexto), logo, esses efeitos são questões que se dão no campo da recepção fílmica.

O que faz com que as imagens sejam vistas como arquivísticas é o efeito gerado pela justaposição de cenas, que serão percebidas (recebidas), como sendo de diferentes contextos e produzidas em momentos distintos (cronologicamente e historicamente). É possível correlacionar esses efeitos à forma do filme, se considerarmos como se dá essa justaposição na montagem, e também identificar o que permite perceber um material como arquivo, mesmo quando sua produção original não possuía intenção arquivística — é o caso, por exemplo, de arquivos de família.

Para esta pesquisa, privilegia-se a dimensão crítica do arquivo, entendendo que registros — mesmo quando produzidos de maneira caseira ou familiar — podem confrontar narrativas institucionalizadas, contribuindo assim para dar visibilidade a perspectivas muitas vezes negligenciadas ou omitidas. Nesse sentido, a pesquisa se propõe a analisar como os arquivos presentes nos documentários de migração realizados por cineastas atuantes em países do Sul Global — especialmente da América Latina e de África — são incorporados nas narrativas documentais e de que forma eles atestam, tensionam ou confrontam os pontos de vista da História considerados como oficiais. Ao observar essa dinâmica, busca-se compreender como os filmes selecionados e os arquivos contidos neles não são apenas relatos e registros de experiência individuais, mas também produzem novas formas de memória e historiografia ligados a eventos mais amplos.

O presente trabalho é parte do projeto de pesquisa “Arquivos em documentários de migração”¹ e tem o objetivo de analisar como os arquivos utilizados nessas produções se articulam com a trajetória e memória das pessoas que realizam, revelando possíveis tendências no cinema documentário resultante de experiências de deslocamento. A produção audiovisual, além de ser uma forma de problematizar os trânsitos humanos decorrentes da migração, permite pensar sobre o fenômeno da migração a partir da perspectiva das pessoas que são afetadas diretamente por ele (Serafim et al., 2025).

No cinema documentário, de modo geral, as imagens de arquivo no documentário costumam ser relacionadas à capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade (Bruzzi, 2000). Por outro lado, o que se observa em diversas produções contemporâneas é que por meio da manipulação – reorganização e remontagem dos arquivos no âmbito da narrativa – o sentido “original” de tais registros podem ser deslocados criando significados inicialmente não previstos na época e no contexto em que foram produzidos. Arquivos de família, por exemplo, deixam de ser apenas registros de momentos de intimidade podem ser considerados materiais com o potencial histórico de contribuir para situar como situações cotidianas relacionadas a histórias individuais revelam aspectos e características únicas de acontecimentos que marcaram a História pública, narrada oficialmente.

Ao refletir sobre a utilização de arquivos em documentários, a pesquisadora Stella Bruzzi (2000), defende que o material de arquivo não é usado de forma inalterada no contexto do filme, mas antes pode ser implantado de, pelo menos, duas formas: “ilustrativamente”, como parte da exposição histórica do filme e como uma espécie de complemento a outros elementos – a exemplo da entrevista e voz *over*; ou pode ser utilizado “criticamente”, enquanto parte de um argumento histórico politizado e, por vezes, promovendo um debate de ideias ao se contrapor a outros elementos da narrativa. Para efeitos da presente pesquisa, será priorizada a utilização “crítica” do arquivo no documentário, pois acredita-se que um registro – mesmo quando é fruto de uma produção caseira ou familiar – pode ser incorporado ao filme para confrontar narrativas disseminadas por arquivos oficiais ou institucionalizados.

Como parte dessa discussão e buscando compreender como a utilização crítica dos arquivos, a metodologia da presente pesquisa utiliza a noção de “efeito arquivo” (Baron, 2020), considerando o sentido dos arquivos no documentário a partir da justaposição com outros registros presentes na obra fílmica e pela “disparidade temporal” ou “disparidade intencional” resultantes desse encontro. Esses operadores conceituais além de tornar mais complexa a própria noção de arquivo se torna relevante para avaliar a produção documental contemporânea, principalmente documentários de migração pelo

fato de trazerem narrativas que a História oficial costuma omitir ou negligenciar pela falta de arquivos institucionalmente reconhecidos.

São considerados como parte do *corpus* de análise, quatro documentários produzidos no contexto do Sul Global – entre África e América Latina e – por observar que cineastas atuantes nesse recorte geopolítico costumam valorizar a discussão em torno de questões migratórias, sobretudo, como testemunhas, pessoas que vivenciaram de forma direta ou indireta essa experiência. Entre as produções africanas destacamos o longa-metragem *Waithira* (2017), realizado pela cineasta Eva Njoki Muniyiri, natural do Quênia e *No simple way home* (2022), dirigido por Akuol de Mabior, diretora do Sudão do Sul. Já entre as produções latino-americanas, analisamos os documentários *Migración* (2008), dirigido por Marcela Gómez Montoya, da Colômbia e *Decile a Mario que no vuelva* (2007), do cineasta do Uruguai Mario Handler.

Memória e migração: retornar às origens

No filme *Waithira* (2017) somos apresentados a Eva Njoki, diretora e voz narradora do filme que começa contando sua trajetória como mulher migrante vinda do Quênia. Após ter morado em mais de cinco países (África do Sul, Reino Unido, Japão, França, Índia) ela relata um sentimento de não pertencimento, reforçado pela cisão com sua raiz cultural, o seu país. Numa necessidade de entender sua história, Eva volta então ao Quênia para gravar este documentário que tem como fio condutor a vida da sua avó paterna Waithira (1910-1989), mulher que viveu os anos de repressão devido ao processo colonial representado pelo domínio britânico e provocando uma independência tardia ao Quênia em 1963.

O contexto de migração em África é um desdobramento dos conflitos políticos que eclodiram em diversos países como parte do processo de descolonização. As lutas pela independência e, posteriormente, as lutas entre os partidos políticos que se estabelecem internamente configuram um complexo cenário de desajuste socio-econômico interno em que as pessoas são forçadas a saírem de seus territórios de origem para buscar condições básicas de sobrevivência para si mesmas e suas famílias. Nesse processo, as mulheres têm um protagonismo inegável e são elas, em sua maioria, as principais responsáveis pelo enlace da família. Talvez essa seja uma das razões pelas quais a diretora queniana Eva Njoki escolhe como principal personagem do documentário a sua avó Waithira, uma mulher que, mesmo após a morte, habita na memória de diferentes gerações da sua família como uma anciã, mas acima de tudo como uma mulher que deu aos seus filhos a liberdade de fazerem as próprias escolhas, seja resistindo internamente a um regime de perseguição política e exploração colonial, seja saindo para estudar e buscar novas oportunidades em terra estrangeira.

Waithira – avó de Eva Njoki – pertencia ao povo *kikuyu*, maior grupo étnico do Quênia, os quais propagam uma tradição de nomear as filhas mais velhas com o nome da avó paterna. Dessa forma, na família de Eva, há oito mulheres chamadas “Waithira” e, é através da memória delas, que a diretora pinta este panorama de quem foi a sua avó. A primeira entrevistada conta um pouco sobre como sua avó, apelidada de “Cucu”, conheceu o seu avô “Guka”, se apaixonaram, casaram e tiveram filhos ainda bem jovens. Após esse depoimento, Njoki aparece deitada sozinha sobre o galho de uma grande árvore e, em voz *over*, traz uma reflexão sobre essa conversa e de como com a sua idade, sua avó já havia tido seis filhos. Um panorama comum na vida de muitas mulheres, que tem suas vidas alteradas pela necessidade de criar seus filhos, mas que definitivamente não refletia a trajetória da cineasta e de outras tantas mulheres de sua geração.

O segundo entrevistado, Kamau, o primeiro filho de Waithira, tem uma memória mais vívida de como era ser um *kikuyu* no Quênia dos anos 1950. É durante o seu depoimento que somos apresentados ao primeiro arquivo do filme: o *passbook* que Kamal segura diante da câmera. O *passbook* era uma espécie de passaporte imposto pela colonização britânica para identificar nativos pertencentes a diferentes grupos étnicos do Quênia, notadamente os *embu*, *meru* e os *kikuyu*. Neste documento, vemos a foto de Kamau jovem segurando um número de identificação, ao lado, e informações como nome, altura, distrito e grupo étnico. Os *passbooks*, além de servirem de documento de identificação, funcionavam como um dispositivo direto de controle colonial sobre a população, pois sem ele a pessoa não podia circular livremente. No contexto da *Rebelião Mau Mau*², por exemplo, esse controle sob os nativos se intensificou, ocorrendo prisões em massa em campos de concentração. Ao mostrar o seu *passbook*, um registro físico agora tornado arquivo que Kamau lembra diante da câmera: “Me diziam assim. Sem trens *kikuyu* aqui, saiam!”, uma fala certamente muito ouvida por ele, que logo após ser dita é acompanhada por sua expressão introspectiva. Logo em seguida, Kamau também mostra o *passbook* de Waithira, sua mãe (Figura 1). Essa é a primeira imagem que temos dela. Neste momento, nada é dito e o silêncio prevalece.

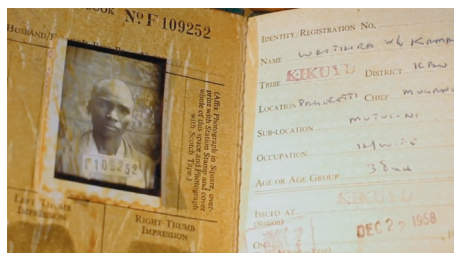


Figura 1 - *Passbook* de Waithira feito em dezembro de 1958 (Waithira 2017).

Esse registro físico de Waithira dá uma dimensão de que, embora os arquivos possam servir para ilustrar fatos históricos, comprovar de que eles ocorreram, são limitados em sua capacidade de reconstituir essa narrativa do passado. A imagem de Waithira no *passbook* – uma mulher com a cabeça raspada e uma expressão contrita – não parece combinar com a história da mulher que se apaixonou e teve seis filhos com o homem que amava. Por outro lado, à medida em que Kamal compartilha informações relacionadas ao contexto colonial em que esse documento foi produzido e a forma como ele era utilizado no cotidiano, a expressão permanente dessa fotografia tende a se tornar vazia, circunstancial e incompleta.

Depois dessa sequência, vemos Eva pregando algumas fotografias em troncos de árvore. Tratam-se de registros que marcaram o processo de ocupação colonial, mas que foram esquecidos com o tempo. O cinema documental tem um papel importante em trazer à tona aquelas relatos e registros que foram invisibilizados pela história e a cineasta aborda com sensibilidade um retrato dos descendentes de um processo violento de colonização.

Njoki posteriormente entrevista outra das suas primas homenageada com o nome da sua avó, mostrando um pouco da rotina dela na Alemanha, lugar onde mora com seu marido e dois filhos. Esta “Waithira” conta como construiu sua vida fora do Quênia, estudando, se formando e se casando num país da Europa. Em diálogo, conta que as pessoas estranharam sua comida, esperando algum prato típico africano, mas rebate afirmando que cozinha o que ela conhece e come desde criança – mesmo quando o cardápio não corresponde às expectativas que os europeus têm a respeito dos africanos. O depoimento da prima de Eva, ilustra o quanto o processo de migração interfere na cultura a partir da trajetória individual e, ao mesmo tempo, como o colonialismo pode ter consequências devastadoras nas mentes e no comportamento das pessoas, principalmente daquelas cujos países de origem tiveram a História marcada pelo regime colonial. A violência do sistema colonial é um mal que deixa rastros profundos mas que dificilmente são nomeados e compreendidos, sendo necessário muitas vezes a correlação com evidências presentes no cotidiano que ajudem a reforçar a permanência dos efeitos deste fenômeno tão comum e invisível. O cinema de migração possui, portanto, um papel fundamental de compartilhar histórias.

Dentro deste contexto, a diretora opta pelo uso de arquivos institucionais (a exemplo do *passbook*), mas também arquivos familiares, como fotografias antigas. Dentro do seu filme, esses registros, mais do que a recordação de momentos em família, atuam como a prova histórica de que o passado das pessoas que migra não precisa ser marcado por narrativas únicas (Adichie 2019) de sofrimento e dor. Razão pela qual, em outros momentos do filme, a diretora apresenta fotos de sua avó, abraçada com familiares e sorrindo.

Ao inserir documentos coloniais como os *passbooks*, fotografias familiares e registros históricos do período colonial britânico, a diretora cria uma relação direta entre memória íntima e história coletiva. A montagem do filme, demonstra a relevância do arquivo e como provoca um efeito no espectador capaz de tornar um depoimento mais crível e relevante no filme. É por essa montagem que o espectador reconhece que aquelas imagens, pertencentes a outro tempo, revelam outras facetas do período colonial no Quênia. O efeito arquivo é gerado pelo que Jaime Baron (2020) denomina de “disparidade intencional”, ou seja, mesmo quando, em princípio, tais registros foram produzidos como um documento de identificação ou uma fotografia para ser guardada no álbum de família, ao serem inseridos na narrativa são arquivos de como os quenianos sobreviveram, e sobretudo viveram, durante aquele período da História. Este tipo de efeito é exemplificado em diversos momentos da obra de Eva Njoki.

Por se tratar de um documentário biográfico, também é evidente o uso de uma narração mais pessoal e poética. Eva narra em alguns momentos como se falasse diretamente com a sua falecida avó, estabelecendo um diálogo entre gerações interrompidas pelo colonialismo, pela migração e pela distância geográfica. Em um texto emocionante, a diretora se coloca em comparação com Waithira, refletindo sobre as diferenças entre suas trajetórias de vida e sobre como ambas, apesar de viverem em tempos tão distintos, foram atravessadas por deslocamentos, rupturas e processos de adaptação.

Enquanto sua avó precisou sobreviver às violências, Eva tenta agora compreender as consequências subjetivas herdadas por esse processo histórico. O filme sugere que o colonialismo não termina com a independência política, mas que seus efeitos permanecem inscritos nas famílias, nos corpos, nos hábitos e no sofrimento interno vividos pelas gerações seguintes.

Memória e migração: reconstruir o passado

A maior guerra civil da história do continente africano aconteceu no Sudão entre os anos de 1983 e 2005, conflito que tem suas consequências até os dias de hoje. O filme *No Simple Way Home* é um documentário de migração que contextualiza a situação de tensão e instabilidade no Sudão do Sul, antes e após a morte do líder militar John Garang, uma das figuras políticas mais importantes da história do Sudão do Sul. Garang foi líder do *Sudan People's Liberation Movement* (SPLM), partido que defendia inicialmente a reorganização democrática e a unificação do Sudão, mas que foi dividido historicamente pela administração separada dos hemisférios norte e sul durante o domínio colonial britânico-egípcio. Essa divisão não era apenas territorial ou administrativa, mas também cultural e religiosa. Enquanto o norte se identificava majoritariamente como árabe e muçulmano, o sul se identificava principalmente por populações africanas e cristãs.

Ao iniciar o filme, vemos uma fotografia típica de álbum familiar, onde a família está toda reunida. A diretora Akuol de Mabior, aparentemente com cerca de quatro anos, está sentada no colo do pai (Figura 2). O arquivo fotográfico, mesmo tratando-se de um registro familiar privado, conecta imediatamente a história pessoal da diretora com a memória nacional do Sudão do Sul, afinal o seu pai é John Garang, o mesmo homem que há de aparecer discursando em outros arquivos institucionais ao longo do filme. Segundo Jaimie Baron, o efeito arquivo acontece quando o espectador reconhece uma diferença temporal entre a imagem inserida e o presente da obra. O enquadramento utilizado para apresentar essa imagem evidencia que a fotografia é parte de um álbum físico, fato que reforça sua característica como arquivo.



Figura 2 – Fotografia da família de Akuol (No Simple Way Home 2022).

Em seguida, vemos a diretora consertando um aparelho de videocassete onde assiste algumas filmagens em VHS do seu pai falando em discursos. Diante das filmagens de seu pai junto a outros líderes, Akuol comenta em voz *off* que no ano de 2005 os líderes assinaram um acordo de paz e John virou vice-presidente do Sudão do Sul. A promessa da libertação e autonomia política do país trouxe esperança a muitas pessoas, até que a cineasta revela algo que não estava evidente naquelas imagens: “Meu pai passou 21 anos na guerra e morreu depois de 21 dias de cargo”.

John Garang morreu em um acidente de helicóptero poucas semanas após assumir o cargo. Durante o luto, sua mãe não só tinha que sustentar sua família, mas também sustentar o peso de estar sendo considerada “mãe da nação”. Ela decide, então, criar seus filhos fora do país, por não querer educá-los num país dividido e cheio de tensões.

Em 2011, seis anos após a morte de John, um referendo oficializou a separação do Sudão, apoiada pelo povo. O Sudão do Sul é separado e reerguido, tornando-se o país mais novo do mundo. No entanto, a partir de 2013, as tensões ressurgem pela disputa de poder interno desencadeando novas guerras civis. A luta não era mais por liberdade e, sim, uma disputa de poder. Nesse cenário, a mãe de Akuol foi forçada a retornar ao exílio por ter se manifestado contra

uma liderança a qual foi aliada durante décadas. Somente em 2018, um acordo político decidiu por uma organização de governo composta por cinco vice-presidentes e 550 membros no parlamento que se efetivou dois anos depois (2020). Uma das pessoas ocupantes do cargo de vice-presidência é Rebecca Nyandeng De Mabior, mãe de Akuol.

Em meio às lembranças da trajetória política e morte do seu pai, Akuol se depara novamente com a situação de ter a sua vida pessoal atravessada pela história de seu país. Desde então, o documentário apresenta um novo rumo narrativo, em que a diretora começa a entrevistar e acompanhar sua mãe em diversas situações, desde a viagem de retorno ao Sudão do Sul e, à época, a sua iminente entrada no novo governo de coalizão. Ao chegar na capital, Juba, o filme apresenta uma cidade marcada por uma paz aparente, mas a inflação, a insegurança econômica e os efeitos contínuos da guerra ainda afetam a vida da população. Nesse contexto, o documentário desloca seu olhar para as mulheres que, à semelhança de Rebecca, eram responsáveis pela sobrevivência de suas famílias, mas pela manutenção de diversas atividades naquele país. Isso fica evidente à medida em que o documentário mostra mulheres varrendo espaços públicos ou trabalhando em pontos de venda de chá à beira de estradas.

Em meio ao cenário de crise econômica, vemos uma cena da irmã de Akuol no supermercado. Em suas mãos, cédulas de dinheiro com o rosto do seu pai, demonstram o quanto ele era importante para a história do Sudão do Sul e como havia se tornado um mártir para o povo, parte da memória estatal. Ao tempo em que a trajetória política do pai aparece sob a forma de discursos em vídeos de VHS e cédulas de dinheiro, a trajetória política da mãe de Akuol vai sendo construída por esse documentário que assistimos, porém de uma forma diferente. Enquanto o pai em boa parte dos registros se apresenta por meio de arquivos públicos – com raras aparições em fotografias familiares – a trajetória política de Rebecca é construída, sobretudo, pelo seu dia a dia. É assim que, enquanto corta o cabelo, Rebecca fala sobre as organizações atuais e sobre suas prioridades políticas, ligada às mulheres, bem estar social e humanitário. Neste momento, o filme intercala a cena com um arquivo televisivo de 2014 em que Rebecca, em outra entrevista, responde às acusações de golpe de Estado feitas pelo governo. Ela afirma diretamente que o presidente havia cometido um erro.

Esse arquivo pode ser classificado como arquivo jornalístico televisivo e sua inserção é central para a construção temporal do filme. A montagem interrompe o presente e reinsere um trauma político anterior, explicando visualmente o motivo do exílio já mencionado. A diferença de textura, resolução e enquadramento reforça o efeito arquivo dessa transmissão televisiva, levando o espectador a reconhecer imediatamente a sua função arquivística pela disparidade temporal entre as duas entrevistas.

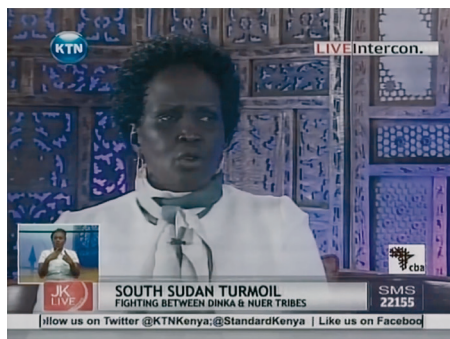


Figura 3 – Entrevista de Rebecca na televisão em 2014 (No Simple Way Home 2022).

A imagem seguinte, retorna à cena do corte de cabelo, mas com a mãe de Rebecca segurando um pequeno espelho, simbolizando nessa montagem que intercala passado e presente.

No seu discurso de posse, a montagem volta a usar arquivos históricos, intercalando as falas de Rebecca com filmagens gravadas em *Super 8* dos bastidores da luta armada do SPLM. Vemos militares ouvindo rádio em acampamentos improvisados, John Garang usando uniforme militar, trincheiras e campos abertos (Figura 4).



Figura 4 – Filmagem dos bastidores do movimento SPLM (No Simple Way Home 2022).

Essas imagens podem ser classificadas como arquivos militantes e registros documentais da guerrilha. A primeira imagem mostrada é de alguns militares em uma área externa ouvindo uma rádio. Em seu discurso, Rebecca homenageia as pessoas que lutaram pela independência, incluindo seu falecido marido. Rebecca fala para o povo, uma mensagem que carrega uma consciência da história do Sudão do Sul. O arquivo neste momento, serve para reforçar um sentimento de luto e homenagem a essas pessoas que lutaram pelo país para que ela estivesse ali naquele momento. A imagem de arquivo dos militares ouvindo o rádio, nos conecta às pessoas da atualidade ouvindo este discurso de Rebecca e, depois voltamos para imagens do presente, em que vemos os líderes se cumprimentando e sorrindo no mesmo evento em que ela estava discursando.

Segundo Baron (2020), o efeito arquivo emerge quando a imagem carrega marcas reconhecíveis de outra temporalidade. No exemplo supracitado, as imagens gravadas em *Super 8*, a granação e a deterioração visual não funcionam apenas como estética nostálgica, mas também como marcas materiais da história. Akuol, enquanto diretora, parece consciente disso ao acompanhar momentos da vida de sua mãe, mesmo nas ocasiões em que equipe de filmagem é expulsa de reuniões oficiais pela proibição da filmagem. Diante da crise econômica, enchentes e insegurança alimentar enfrentadas pela população, esses registros – dos discursos da mãe e da própria população se mobilizando em unidade – restam como alternativas para lidar com os sentimentos de culpa e impotência.

O filme termina com uma fala de Rebecca pela defesa do povo e principalmente pela necessidade de dar oportunidade para as mulheres, seguida de uma fala da própria diretora, dizendo que a liberdade não sustenta as dificuldades que o povo passa. Como alguém que cresceu fora de sua terra natal, ela diz ainda não saber o que é ser uma sul sudanesa e confessa que os seus medos permanecem muito abaixo das necessidades de seu país: “Sim, temos liberdade, mas as pessoas podem comer liberdade? A liberdade tem que vir com vantagens para o povo”, fala Rebecca em um de seus discursos. Uma fala final que sintetiza a principal tensão do filme: a independência política não garante estabilidade material. Um dos fatores para a migração. Por outro lado, é justamente nesse espaço de instabilidade que as mulheres aparecem como figuras centrais da manutenção da vida cotidiana e da reconstrução simbólica do país.

Migração latino-americana: partidas, regressos e quando alguém não decide partir

No curta *Migración* (2008), a cineasta colombiana Marcela Gómez Montoya reconstrói uma parte da história de sua família, por meio de vídeos caseiros gravados em fita cassete e que recebeu de seus pais, via correspondência, depois que eles foram morar nos Estados Unidos. Enquanto eles e a sua irmã mais decidiram migrar para lá, ela permaneceu em Cali, na Colômbia. Logo, a sua perspectiva é de alguém que, embora não tenha migrado, mantém contato constante com pessoas que fizeram essa escolha e agora enfrentam as consequências disso.

Em meio a essas fitas, há gravações de transmissões televisivas dos Estados Unidos em que aparecem marchas e manifestações onde civis lutam contra as leis xenófobas implementadas no país, mostrando o ponto de vista das produções midiáticas sobre a imigração. Por outro lado, também há *home videos*, vídeos caseiros antigos que possuem várias características que marcam uma outra temporalidade em relação ao presente do filme a começar pelas legendas de gravação da câmera e o próprio

material fílmico, com características imagéticas e sonoras próprias do modo de gravação em VHS. Tais características colaboram para que esses registros – das transmissões televisivas e as gravações caseiras – sejam lidos aqui como imagens de arquivo e se relacionem com

Ao compartilhar essas gravações, a Marcela oferece ao espectador a experiência que Jaimie Baron (2020) define como “disparidade intencional” entre os registros. O arquivo não mais como um reflexo de onde foi produzido ou armazenado, mas como resultado de uma experiência em que o espectador acessa esse arquivo em um contexto diverso (o contexto do filme), no qual esse arquivo é ressignificado pela justaposição com outras imagens. Logo, quando a diretora apresenta o arquivo das transmissões televisivas, incluindo entrevistas de pessoas com falas contrárias à migração (Figura 4), e na montagem ela sobrepõe essas imagens a comentários seus e de seus familiares, esse arquivo é revertido em seu sentido, independente da “intencionalidade” inicial para o qual as imagens foram produzidas no contexto jornalístico.

Enquanto o filme *Migración* retrata a decisão da realizadora Marcela Gómez Montoya em permanecer morando em Cali quando sua família nuclear muda-se para os Estados Unidos, *Decile a Mario que no vuelva* (2007), de Mario Handler, aponta para a partida, o exílio e o regresso de Mário Handler ao Uruguai – seu seu país de origem – anos após a ditadura militar, contexto que o forçou a viver um longo exílio na Venezuela.

Contemplado com o Prêmio do Público no festival *Documenta Madrid* e reconhecido como o Melhor Filme na *Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos da Argentina*, o filme de Handler é fruto de uma experiência muito pessoal: quando o cineasta uruguaio volta para seu país de nascimento, após anos morando na França, percebe que, apesar do transcorrer de muitos anos, a ditadura (1973-1985) segue presente nos meios de comunicação, na opinião pública e, sobretudo, na memória das pessoas:

Ao retornar ao Uruguai, ocorreram-me memórias. Resolvi voltar à militância cinematográfica para conseguir mostrar a miséria de hoje. A miséria cultural e alguns jovens sem sorte social. Falei com as pessoas e observei. Percebi que todo mundo tinha a ditadura presente, apesar das décadas transcorridas (Mario Handler em *Decile a Mario que no vuelva* 2007, 59min23s)

Com o intuito de acertar a dívida que ele acredita ter com seus companheiros de luta – sobretudo aqueles que não puderam sair do país, uma vez que Handler vivenciou o período histórico de maneira distinta daqueles que foram presos e torturados pelo regime – ele decide filmar seu reencontro com o Uruguai e suas reflexões frente aos testemunhos de militantes e militares. E é nesse esforço de

reunir nomes importantes da história e do passado do Uruguai que Handler entrevista inicialmente 70 pessoas e, finalmente, seleciona 15 que fossem mais reconhecíveis e com certa coerência narrativa, conforme declara:

[...] no exílio, de forma intencional, não fiz nenhum filme sobre o Uruguai. Essa é uma dívida que tenho com os que sofreram, já que eu não soube fazer nada contra a ditadura e a favor de meu povo (*Decile a Mario que no vuelva* 2007: 1h17min34s).

No processo de montagem, o realizador lança mão de alguns artifícios optando, por exemplo, pelo uso de materiais de arquivos pela seguinte razão:

As filmagens começaram com a ideia de justapor algumas coisas, usando uma dialética simples. Por exemplo: Rosencof e Tróccoli juntos. Isso não funcionou e, na verdade, de todas as pessoas que escolhi para o elenco, apenas Engler e Vigil atuaram juntos, e eles são amigos. Havia pouquíssimas oportunidades para reunir as pessoas. Como esses confrontos não se concretizaram, começamos a usar um sistema cumulativo, empregando muitas imagens de arquivo. Devo confessar que provavelmente não tinha ideias muito claras, considerando todos os problemas que acabei de mencionar, mas acho que parte do apelo do filme reside nessa aparente confusão, que lhe confere ressonância emocional (Handler 2008, n.p.).

Dentre os arquivos utilizados, encontram-se fragmentos de seus principais documentários feitos no Uruguai, são eles: *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1964), *Elecciones* (1967), em codireção com Ugo Olive, *Me gustan los estudiantes* (1968) e *Aparte* (2002).

Parte dessa filmografia retoma fatos históricos do Uruguai, mas também tem forte relação com os primeiros anos da carreira do cineasta uruguaio. Handler na década de 1950, participou ativamente de concursos de cinema amador organizados por cineclubes, onde realizou seus primeiros curtas-metragens. Em 1960, começou a trabalhar no Instituto de Cinematografia da Universidade da República (ICUR), contexto no qual fez o seu primeiro filme, *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo*, obra que lhe trouxe reconhecimento em toda a América Latina. A partir desse momento, iniciou um período de produção prolífica com filmes como *Llamadas* (1966), *Cañeros* (1966), *Elecciones* (1967), *Me gustan los estudiantes* (1968), *Liber Arce, liberarse* (1969) e *El problema de la carne* (1969). Algumas dessas imagens, ao longo dos anos, tornaram-se parte do acervo coletivo do país, repetidas inúmeras vezes sempre que as manifestações de rua daquela época são exibidas (ACAU 2025).

Com relação ao uso desses trechos de documentários anteriores ao longa de 2007 que analisamos aqui, a historiadora Mariana Villaña comenta o seguinte:

Sua preocupação com a autoimagem é evidente em diversas passagens e sugerida em depoimentos à imprensa. Uma das perguntas que Handler faz ao “inspetor de polícia” Alejandro Otero é justamente por que não foi preso (uma vez que vários de seus amigos foram). Otero é apresentado, nas legendas, como inspetor, mas, em seu testemunho, afirma que dirigiu por 11 anos um dos maiores presídios do Uruguai (Punta Carretas), durante a ditadura, e que Handler não foi preso à época, provavelmente por não ter sido considerado um quadro importante. Assim, visando replicar essa desqualificação e ilustrar sua atuação de “cineasta de combate”, reproduz no filme fragmentos de seus principais documentários feitos no Uruguai, como *Carlos*, *Elecciones*, *Me gustan los estudiantes* e *Aparte*. A valorização desses documentários como “armas de luta política” é patente quando ele os descreve ou quando nos informa que foram usados pelos militares em edições do cinejornal estatal *Uruguay Hoy*, durante a ditadura, para justificar o combate aos “subversivos” (Villaña 2015, 94)

Podemos observar pelo comentário posto acima, que é possível fazer a leitura do uso de arquivo no documentário como um artifício de valor aparentemente comprobatório e reforçador de uma tese que já venha sendo defendida pelo filme a partir de seus outros recursos narrativos, como se o arquivo entrasse no filme de maneira ilustrativa, para ancorar e reforçar imagicamente aquilo que está sendo falado. Em outras palavras, o arquivo seria uma prova ou validação histórica de que existem documentos do campo da imagem que evidenciam que o que está sendo abordado em falas é verdadeiro e confiável.

No entanto, sobre essa leitura do arquivo como validador e ilustrativo no âmbito do documentário, Jaime Baron (2020) apresenta uma outra perspectiva possível e afirma:

As instituições arquivísticas geralmente saem em forte defesa do valor histórico e probatório dos documentos que armazenam, e esses documentos são frequentemente usados para reforçar narrativas históricas consagradas em muitos documentários que tratam de temas históricos. Contudo, os mesmos documentos de arquivo podem ser usados para enfraquecer a narrativa e desmentir seu próprio status de transparência, de prova factual. Ao recontextualizar documentos descobertos, os cineastas podem produzir sentidos novos e, às vezes, até corrompidos ou contraditórios. No entanto, os potenciais sentidos e efeitos desses documentos de arquivo indexados sempre excedem as intenções do cineasta de filmes de apropriação (Baron 2020, 148).

Logo, em termos de a experiência de recepção do filme, se analisados em conjunto com os elementos da composição, *mise en scene*, comentário adicionado os arquivos que compõem o filme são assistidos em justaposição com imagens advindas de outros contextos temporais – as entrevistas pós-ditadura – e gravadas em material filímico distinto – alguns dos arquivos filímicos utilizados foram gravados em preto e branco e sem uso de som direto contrastando com as entrevistas mais atuais, coloridas. Portanto, ao serem reposicionados e recontextualizados os filmes de Handler podem ser lidos como materiais arquivísticos e produzir sentidos novos para além do caráter ilustrativo do período da ditadura ou da época em que foram filmados. Nesse sentido, propomos ampliar a leitura desses arquivos, partindo da noção de “efeito arquivo” e a partir da observação do uso do trecho do filme *Me gustan los estudiantes* (1968) no documentário em análise, *Decile a Mario que no vuelva* (2007).

Mario Handler é conhecido como um dos nomes que ajudou a fundar o cinema no Uruguai, país quase sem tradição cinematográfica até os anos 1960. Nesse curta de 1968 de aproximadamente seis minutos, ele mostra estudantes que protestam durante a conferência de Chefes de Estado, em Punta del Este, e contrapõe imagens do conflito entre estudantes e policiais repressivos intercalando a imagens dos chefes de governo presentes no evento.

Originalmente, o filme foi realizado com poucos recursos, com uma câmera de 16mm, filmado em preto e branco e sem som direto. Em exibição, o filme ganha uma camada sonora importante: o som de um trecho da canção “*Me gustan los estudiantes*”. Canção composta por Violeta Parra, em 1962, para ser interpretada por seus filhos, Ángel e Isabel, a letra é um reflexo direto de uma das grandes lutas do movimento social chileno, uma causa que Violeta defendeu ao longo de sua vida e que se reflete em grande parte de sua obra e legado artístico. Além dessa canção no filme, há também trechos de completo silêncio e, posteriormente, escutamos partes da canção “*Vamos, estudiantes*”, composta pelo uruguaio Daniel Viglietti, cuja letra diz: “*Somos aire nuevo de la primavera, contra nuestra voz no hay barreras. Sobre el aire oscuro vamos a vencer, andamos formando un amanecer*”. É justamente esse trecho final do curta original, com essa parte da canção do compositor uruguaio, que assistimos inserido no documentário de 2007 (Figura 4). Na imagem, estudantes nas ruas, lançam pedras, queimam objetos em protesto e aparecem policiais com cassetetes em mãos, correndo em direção aos manifestantes, então a imagem congela e o arquivo é movimentado em câmera lenta, a música se finda, e Handler comenta em voz off:

Esses filmes libertários que fiz como militante, foram expropriados ou roubados pela ditadura, e eles acrescentaram [ao filme] um comentário opressor. Há pouco tempo os encontrei (o filme em formato de propaganda militar) e não sei se tive raiva ou orgulho” (Mario Handler em *Decile a Mario que no vuelva* 2007, 36min38s)



Figura 5 – Trecho do curta original *Me gustan los estudiantes* inserido como arquivo (*Decile a Mario que no vuelva* 2007).

Mario Handler nos conta que esse filme foi apropriado pelos militares e essas imagens foram utilizadas em edições do cinejornal estatal *Uruguay Hoy*, durante a ditadura, para justificar o combate aos “subversivos”. Ao compartilhar isso com o espectador o mesmo arquivo que permanece congelado em tela, volta a rodar, mas agora ele se torna o arquivo alterado, pois a legenda em tela especifica: “Noticiário da ditadura (1977)” (Figura 5) e a imagem passa a ser acompanhada do seguinte comentário na voz de um dos colaboradores do cinejornal estatal *Uruguay Hoy*:

Paralelamente se criava e fortalecia o aparato militar do comunismo, de acordo com normas estrangeiras, se organizam segundo seus termos em grupos, centúrias e batalhões (Decile a Mario que no vuelva 2007, 36min39s)

E a voz do realizador volta a comentar os arquivos reiterando sua colaboração como cineasta que cooperava com a luta dos Tupamaros.



Figura 6 – Trecho do curta *Me gustan los estudiantes* inserido no cinejornal *Uruguay Hoy* (*Decile a Mario que no vuelva* 2007).

Em *Decile a Mario que no vuelva*, ao recuperar esse material e assistir às imagens com o comentário da propaganda militar, comentando inclusive com essas intervenções na obra originalmente produzidas

por ele, sendo vistas daquela maneira, provocou nele tanto raiva quanto orgulho, Handler subverte o arquivo, ampliando as formas de percepção deste, ao tempo em que expõe algo crucial da história da ditadura: a força da repressão cultural e ideológica e a censura.

No Uruguai e em outros países da América Latina ocorreram apreensões arbitrárias, confiscos e extravios sistemáticos de materiais de filmagem, roteiros e cópias de longas e curtas-metragens de cineastas engajados ou ligados a movimentos de esquerda. Em muitos casos, os materiais apreendidos nos porões da ditadura foram perdidos definitivamente ou sofreram extravio nos arquivos dos órgãos de repressão. O que faz com que o uso do arquivo aqui também denuncie o apagamento e esvaziamento da história.

Quanto a essa mudança a que os arquivos estão susceptíveis no documentário, Baron (2020, 143) afirma:

[...] eu defenderia que, baseados social, cultural e historicamente em certas pistas específicas, bem como no conhecimento extratextual, os espectadores podem chegar a conclusões prováveis sobre o propósito original por trás da produção de certos documentos, e essas conclusões afetam a maneira pela qual os espectadores compreendem esses documentos à medida que são apropriados e recontextualizados.

Assim, tanto o filme *Migración* (2008) quanto o filme *Decile a Mario que no vuelva* (2007) demonstram como o uso de imagens de arquivos permite confrontar relatos históricos apresentando experiências pessoais e familiares por meio de vídeos caseiros ou produções cinematográficas outras que não estão vinculadas ao telejornalismo e a mídia vigente quando essas são costuradas com com reportagens, propagandas governamentais e vídeos televisionados frequentemente lidos como imagens oficiais, essa justaposição pode gerar efeitos advindos pela “disparidade temporal” ou “disparidade intencional” resultantes desses encontros. A esses efeitos Baron classifica como efeito arquivo.

Conclusão

Como pode ser observado aqui todos os documentários de migração apresentados parte de uma perspectiva autobiográfica. A trajetória pessoal de seus realizadores se mistura e se confunde com a história de seus países de origem e, de certa forma, é o contato com os arquivos do – públicos e familiares – que impulsiona a construção dessas narrativas. Outro aspecto que nos parece fundamental aqui é que o deslocamento territorial de quem faz esses filmes é o que permite passar pela experiência de efeito arquivo, antes de compartilhá-la com os espectadores.

É a saída de Eva Njoki do Quênia que lhe permite apreciar as fotografias antigas de sua avó sorrindo como um ato de resistência; é o retorno de Akuol para o Sudão do Sul que lhe faz perceber que os vídeos com discursos do pai eram mais do que lembranças familiares, mas tem uma importância histórica para o seu país, ainda hoje. De forma semelhante, no contexto de documentários latino-americanos, é o contato de Marcela com vídeos enviados pelos pais que lhe traz a convicção de permanecer na Colômbia; é a revisão de suas próprias obras cinematográficas que leva Marion Handler a compreender a importância do cinema como um testemunho vivo do período da ditadura, tanto quanto o depoimento de seus amigos. Definitivamente, a utilização de arquivos em documentários não pode ser considerada apenas em termos ilustrativos.

Por esta razão, partindo da noção de “efeito arquivo” (Baron, 2020), a presente pesquisa considera que o sentido dos arquivos utilizados em documentário de migração passa por modificações a partir da justaposição com outros registros presentes na obra fílmica, seja pela “disparidade temporal” ou pela “disparidade intencional” conforme os exemplos indicados em nossa análise. Como parte desse processo, também fica evidente que os registros fotográficos e audiovisuais, mesmo quando produzidos no contexto familiar, deixam de ser memórias individuais, mas se tornam arquivos capazes de conduzir a uma memória coletiva capaz de ressignificar versões da dita História oficial.

Notas finais

¹ Projeto contemplado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Pró-Reitoria de Pesquisa Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia PRPPG/UFBA (Edital 003/2025). O presente trabalho contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb/ Edital n° 005/2026 – MOVE) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES/ Código de Financiamento 001).

² A Rebelião Mau Mau foi um conflito durante o processo de descolonização do Quênia (1952-1960), iniciado pelo grupo “Mau-Mau”, uma organização que surgiu entre os *kikuyu* com o objetivo de libertar o país do domínio britânico (Britannica 2026).

Bibliografia

- ACAU. 2025. ACAU celebra a Mario Handler en su 90 aniversario, 02 de novembro de 2025.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. 2019. O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras.
- Baron, Jaimie. 2020. “O efeito arquivo: imagens de arquivo como uma experiência de recepção” in *Lúmina*, [S. l.], n. 2: 134-157.
- Britannica. 2026. Mau Mau Rebellion.
- Bruzzi, Stella. 2000. *New Documentary: a critical introduction*. Londres: Routledge.

Handler, Mario. 2008. "La historia interminable", 13 de outubro de 2008. Entrevista de Gerardo Carrasco. Montevideo : Montevideo Portal.

Naficy, Hamid. 2010. "Situando o cinema com sotaque" in França, Andréa e Denilson Lopes, orgs. Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó: Argos.

Rodríguez, Ana Mónica. 2019. Waithira aborda "la historia de una familia de Kenia para construir una identidad", La jornada, 25 nov. 2019.

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.

Serafim, José Francisco, Morgana Gama, Regina Gloria Andrade, Felipe Alencar e Amanda Dantas Moreira Cruz. 2025. "Migration documentaries: reclaiming memories for lives in motion" in Avanca Cinema Journal, n. 16:16-23.

Villaça, Mariana. 2015. "O documentário como fonte: a visão da ditadura uruguaia no cinema de Mario Handler" in Villaça, Mariana, Maria Ligia Coelho Prado, orgs. História das Américas: fontes e abordagens historiográficas. São Paulo: Humanitas/ CAPES.

Filmografia

Aparte. 2002. De Mario Handler. Uruguai. YouTube.

Carlos, Cine-retrato de un caminante en Montevideo. 1964. De Mario Handler. Uruguai. YouTube.

Decile a Mario que no vuelva. 2007. De Mario Handler. Uruguai.

Elecciones. 1967. De Mario Handler e Ugo Uilive. Uruguai. YouTube.

Me gustan los estudiantes. 1968. De Mario Handler. Uruguai. YouTube.

Migración. 2008. De Marcela Gómez Montoya. Colômbia.

Waithira. 2017. De Eva Njoki Munyiri. Quênia, África do Sul.

No simple way home. 2022. De Akuol de Mabior. Sudão do Sul, Quênia, África do Sul.