

XII
CONLAB

1º Congresso

da Associação Internacional de Ciências Sociais
e Humanas em Língua Portuguesa

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa
1 a 5 de Fevereiro de 2015

1º congresso



ALP
CSH

LIVRO DE ATAS

XII CONLAB

Título:

Livro de Atas do 1º Congresso da Associação Internacional
de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa 2015,

Isabel Corrêa da Silva, Marina Pignatelli e Susana de Matos Viegas (Coord.)

Capa, revisão e paginação: Leading Congressos

1ª edição: janeiro de 2015

ISBN: 978-989-99357-0-9

Representação da migração no cinema documentário autobiográfico

José Francisco Serafim¹

Natália Ramos²

Resumo: O tema da migração tem sido expressivamente representado no cinema tanto ficcional quanto documental, sobretudo a partir dos anos 1960. Nesta comunicação será analisada a obra de dois cineastas que realizaram documentais autobiográficos que abordam de forma diferenciada a questão da migração em seus filmes. No primeiro caso, o cineasta brasileiro, David Perlov migra para Israel no final dos anos 1950 e nesse país realizou durante dez anos aquela que seria sua grande obra, *Diários* (1973-1983), através da qual elabora uma reflexão sobre o país de adoção, Israel, como também o país onde nasceu, o Brasil. Já Sandra Kogut, ao realizar em 2001 *Um passaporte húngaro*, busca não somente tornar-se cidadã húngara como também mergulhar no passado e nas raízes familiares, identitárias e diaspóricas, sobretudo da avó nascida austríaca que se torna húngara pelo casamento e é obrigada a migrar para o Brasil em 1937.

Palavras-chave: migração; cinema documentário; autobiografia; diáspora; memória; identidade.

Introdução

As migrações fazem parte da história da humanidade e são uma constante e característica do mundo contemporâneo. A multi/interculturalidade e a mobilidade das populações têm aumentado no mundo globalizado e esta situação vem colocar numerosos desafios e oportunidades à sociedade, às relações interculturais, às questões identitárias e comunicacionais, aos diferentes sectores de actividade e domínios científicos, tecnológicos e artísticos (Ramos, 2005, 2008, 2009, 2010, 2013, 2014; Ramos & Serafim, 2009).

O cinema desde muito cedo, praticamente desde seu surgimento ira abordar questões vinculadas à migração em obras ficcionais, constituindo um exemplo o filme *O Imigrante* de Charles Chaplin, de 1917. Neste documento cinematográfico vemos o ator se envolver em inúmeras peripécias em decorrência de seu estatuto de imigrante nos Estados Unidos, o que de alguma forma remete para a sua própria história pessoal, já que Chaplin, originário da Inglaterra, fixou residência nos Estados Unidos em 1912. Mas se esta questão já está presente nos primórdios do cinema ela não terá muitos seguidores, e teremos que esperar os anos 1960/1970 para ver uma grande quantidade de obras realizadas em diversos países do mundo que abordam a questão migratória e diaspórica seja frontalmente ou de forma secundária. Trata-se sem dúvida de um reflexo daquilo que o mundo estava vivendo, ou seja, a descolonização e o final das guerras coloniais e a vinda em grande quantidade de populações antes colonizadas em direção aos países colonizadores, contribuindo para o aumento dos fluxos migratórios. É certo que não podemos deixar de refletir sobre a questão da mobilidade humana em sentido mais amplo, ou seja, movimentos populacionais sempre ocorreram ao longo da história da humanidade por diversas razões, por exemplo, o deslocamento forçado de uma grande quantidade de pessoas, nomeadamente da África que foram trazidas, sobretudo para o Novo Continente, A América, como escravos. Sobre esta questão muitos filmes foram realizados. Mas será a partir sobretudo da década sessenta do século passado, que o cinema tan-

1 Professor na Faculdade de Comunicação/UFBA. Pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA e do CEMRI/UAb. Pós-Doutorado na Universidade Aberta, Lisboa e Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf (Potsdam/Alemanha). Autor de livros e artigos sobre cinema. Realizador de filmes documentários. serafinjf@gmail.com.

2 Professora Associada da Universidade Aberta, Lisboa e coordenadora do G. I. “Saúde, Cultura e Desenvolvimento” do Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais (CEMRI). Doutorada e Pós-Doutorada em Psicologia, Universidade de Paris V, Sorbonne; Autora e realizadora de trabalhos escritos e filmicos em diferentes domínios. natalia@uab.pt.

to ficcional quanto documental, trará obras contundentes sobre a complexa e por vezes dolorosa questão da migração. Por exemplo, no Brasil, foram realizados vários documentários (muitos censurados na época) sobre a migração interna no país, ou seja, de pessoas que migravam do nordeste pobre e menos desenvolvido para o sudeste e centro-sul, mais rico e desenvolvido, procurando trabalho e melhores condições de vida, como é testemunhado no filme documentário *Viramundo* de Geraldo Sarno de 1965. Aqui são retratadas algumas das dificuldades de integração e o sofrimento, desenraizamento cultural e conflitos sociais, interculturais e interpessoais vividos por estes migrantes na adaptação a um novo meio espacial, social, cultural, laboral e religioso. Mais recentemente esta questão é novamente tema de muitos filmes, por exemplo, o filme *A imigrante* de James Gray (2013) evoca a chegada no início do século XX de imigrantes, sobretudo do leste europeu, em Long Island nos Estados Unidos. A emigração para os Estados Unidos, nos anos 20 do século passado, à procura do “sonho americano” é ilustrada através da história de uma jovem polaca que chega a Nova York em 1921, deixando atrás de si a família e a sua Polónia Natal, enfrentando sozinha, indefesa e sem abrigo a grande cidade desconhecida, acabando por ver-se envolvida no mundo da prostituição.

Filmes como *Welcome* de Philippe Lioret (2009) mostram a terrível condição de diversos cidadãos do mundo que chegam a Calais, no norte da França, na esperança de conseguir emigrar para o país vizinho, a Inglaterra, situação que se repete em outras regiões europeias e norte americanas, como ilustra o filme ao narrar a história de um professor de natação que decide ajudar secretamente um jovem refugiado curdo, que tenciona atravessar o canal da Mancha a nado. Já em *A Jaula de ouro* de Diego Quemada-Diez (2013), seguimos a trajetória de dois adolescentes que deixam o seu país natal, o Guatemala, fugindo de condições de miséria e exploração e que afrontam o risco de morte, a fome e a solidão para chegarem a Los Angeles em busca de uma vida melhor nos Estados Unidos.

O cinema documentário trará algumas obras extremamente incisivas sobre a questão da migração, por exemplo, o filme de Chantal Akerman, *Do outro lado* (2002), mostra a fronteira do México com os Estados Unidos e os esforços e artifícios utilizados por mexicanos que tentam o “salto” para o outro lado da fronteira, tentando chegar aos Estados Unidos, à “jaula de ouro”, como designam este país, através da emigração ilegal.

Alguns documentaristas vão abordar esta questão sob um ponto de vista mais pessoal, autobiográfico, contando a sua história ou de seus familiares através de uma narrativa na qual ao abordarem outros temas tratam igualmente do deslocamento, da mobilidade e da mudança ocorrida em sua família e das conseqüências dessa situação migratória. Algumas obras documentais merecem ser destacadas, por exemplo, o filme de Alan Berliner (1996), *Nobody's Business*, no qual o diretor fustiga o seu velho pai, judeu imigrante do leste europeu, que chega a Nova Iorque fugindo do nazismo e da perseguição e ali refaz a sua vida. O filho interroga o pai sobre a sua condição de migrante e, sobretudo sobre o seu passado e a sua terra natal. O pai, bastante incomodado e irritado, refere que ele não fez todo esse caminho para que o seu filho, totalmente inserido na sociedade e cultura norte-americana, venha intrometer-se, bisbilhotar sobre esse passado, que não quer recordar e que considera estar morto (talvez porque lhe é muito doloroso), e então o pai vai pronunciar a frase leitmotiv do filme, *Nobody's Business*, que significa, “isso não interessa a ninguém”.

Já o documentário *Family* do casal dinamarquês Sami Saif e Phie Ambo (2001), retrata o diretor do filme em empenhada busca das suas origens e da sua identidade. Em certo momento de sua vida, e também após a morte da mãe e do irmão dinamarqueses, Sami decide sair em busca do pai originário do Yemen, que havia abandonado a família dinamarquesa e se mudado para o seu país de origem ainda quando Sami era criança. Assistimos ao longo calvário e sofrimento do jovem cineasta em busca desse pai ausente/presente que já não tinha nada para oferecer ao seu filho, e que nem sequer quis revê-lo. Contudo, ao fazer a viagem até ao Yemen, esta não foi em vão, pois o diretor consegue descobrir toda uma parte da sua família paterna, para ele até então desconhecida, resgatando assim, algumas das suas raízes familiares e culturais.

No Brasil três filmes recentes abordaram, ainda que de forma secundaria, mas com bastante pertinência, a questão da migração e exílio. No filme *Diários de uma busca* de Flávia Castro (2011), a cineasta procura retratar a sua história de migrante na França, através do resgate da sua história de vida e da trajetória familiar, bem como da memória dos pais militantes políticos dos anos 1960 e forçados ao exílio e migração em diversos países latino-americanos e europeus. O filme resgata a história política e de exílio do seu pai, o jornalista e ativista Celso Afonso de Castro, acabando por resgatar também a história dos exilados brasileiros da década

de 1960. Por seu lado, o documentário *Os dias com ele*, da cineasta Maria Clara Escobar (2013), tenta reunir o passado pessoal, histórico e diaspórico, ao ir em busca da memória compartilhada e traumática, da retoma de contato com seu pai, Carlos Henrique Escobar, filósofo e dramaturgo preso e torturado durante a ditadura militar no Brasil, que havia emigrado por motivos políticos para Portugal, tendo entretanto nesse país constituído uma nova família. A relação e o diálogo com seu pai, assim como a memória do passado, são marcadas pela experiência traumática da tortura e do exílio e evidenciam-se muito difíceis, complexas e dolorosas. Já Petra Costa (2012) realizadora de *Elena*, busca através do seu filme pessoal, intimista e dramático, narrar e compreender o passado, a separação e a perda, a história dolorosa e o suicídio da irmã mais velha morta ainda jovem, que havia emigrado para Nova Iorque, tentando resgatar o seu percurso de vida, no Brasil e em contexto migratório, e a sua memória. A jovem emigrante Elena chega a Nova York cheia de sonhos e projectos, nomeadamente de estudar arte dramática e de ser actriz de cinema, sonhos que se transformaram em desilusão, que a conduzem ao suicídio. É um filme de saudade e despedida, simbolizada nomeadamente através de uma concha, oferecida por Elena à sua jovem irmã Petra, com a mensagem: “Quando você sentir saudade, encoste a concha no seu ouvido e assim a gente pode se falar”, concha que Petra, saudosa de sua irmã, escutaria muitas vezes nos tempos seguintes.

Observa-se então que a questão migratória está presente em muitos filmes realizados a partir dos anos 2000, seja pela temática como também pela forma narrativa escolhida, a primeira pessoa, o eu, a autobiografia. Mas, certamente todos esses filmes são devedores de um grande documentarista originário da Lituânia, Jonas Mekas. Mekas nasceu na Lituânia em 1922, com o advento da segunda guerra mundial e em conseqüências da guerra para seu país, foge para a Áustria, conseguindo migrar para os Estados Unidos em 1949. Jonas Mekas dará início àquela que será certamente a sua grande obra, os seus diários. Começa a filmar cenas da sua vida, dos seus amigos, manifestações políticas, culturais etc., reunindo vasto material autobiográfico. Nos anos 1971 retorna a Lituânia, após uma ausência prolongada, e realiza um filme sobre esta viagem, *Reminiscências de uma viagem a Lituânia* (1972) no qual vemos Mekas retomar o contato com sua mãe e irmãos e reencontrar as suas raízes familiares e culturais.

A fim de substanciar a discussão iniciada acima sobre o cinema autobiográfico e migração, serão abordados dois exemplos bastante singulares em termos de proposta e de dispositivos utilizados, mas que se enquadram de forma pertinente no subgênero em questão, sendo eles os *Diários* de David Perlov e *Passaporte Húngaro* de Sandra Kogut.

Memórias, afetos e migração: Diários de Perlov

O caso de David Perlov é sem dúvida exemplar no sentido de ter realizado uma obra coesa e homogênea no que tange aos objetivos e à forma como mostra o seu cotidiano e as suas preocupações pessoais, cinematográficas, políticas e identitárias (Dittmar, 2012). Perlov nasceu no Rio de Janeiro em 1930, de pai judeu, que havia nascido em terras palestinas e migrado para o Brasil no início do século passado. Perlov acompanha o seu avô vivendo em algumas cidades brasileiras, Belo Horizonte e São Paulo, onde passará boa parte de sua vida até os 20 anos, quando se instala em Paris, onde viverá durante 7 anos antes de partir para residir em um Kibutz, no recém criado estado de Israel. Casa-se com Mira com que tem duas filhas gêmeas (Yael e Naomi). Em Paris, a sua proximidade com algumas das personalidades vinculadas ao cinema como Henri Langlois, Jean Vigo, e Joris Ivens de quem se tornará assistente será decisiva para desenvolver o seu interesse pelo cinema. Em Israel se torna cineasta, realizando sobretudo alguns documentários e poucas ficções que serão exibidos em Festivais de cinema do mundo, obtendo certo reconhecimento que lhe abre as portas para a escola de cinema de Tel Aviv onde ensinará cinema durante vários anos. Em 1973 inicia o que será certamente a sua grande obra, mais propriamente um filme dividido em seis partes, realizado durante doze anos, até 1985, no qual acompanhamos Perlov em suas inquietações e interrogações sobre a sua família, a sua profissão e o seu país de adoção. As seis partes do filme são também díspares, correspondendo a diferentes etapas temporais, ou seja: o *Diário I*, começa em 1973 e vai até 1977; o *Diário II* situa-se entre 1978 e 1980; o *Diário III* vai de 1981 a 1982; o *Diário IV* inicia-se em 1982 até 1983; o *Diário V* situa-se de março a julho de 1983, enquanto que o *Diário VI*

vai de julho a setembro de 1983. Os filmes têm temporalidades diferenciadas, os primeiros estendendo-se de forma sintética por vários anos e os últimos apenas por alguns meses de um mesmo ano.

O *Diário I* inicia-se com uma voz over que identificamos com sendo a do próprio cineasta que logo nos informa da sua proposta: “Maio de 1973, comprei uma câmera, começo a filmar eu mesmo e para mim mesmo. O cinema profissional não me atrai mais. Filmo todos os dias a procura de outra coisa. Procuo antes de mais nada o anonimato. Preciso de tempo para aprender a fazê-lo.” Este será o início de um filme que durará mais de dez anos. A motivação do cineasta em se voltar para si mesmo e para os seus como tema de um filme é devido ao descontentamento com a indústria cinematográfica israelense. Encontramos aqui similitudes com a proposta do cineasta francês Alain Cavalier quando nos anos 1990 decide igualmente partir para uma proposta mais pessoal, intimista e claro diarista (Chauvin, 2014), sobretudo a partir da obra *Le filmeur* (1999). Todos os seis Diários de Perlov têm a duração de aproximadamente 50 minutos, e nos mostram aspectos do cotidiano do cineasta, sua família, amigos, colegas, estudantes etc. Em pouco tempo o exterior começa a penetrar o filme, a invadi-lo, mesmo quando filmando da janela de seu apartamento em Tel Aviv, uma rua comum ou uma manifestação política. Uma das particularidades dos diários filmados e, sobretudo dos filmes diários é a utilização da voz *off*. No filme de Perlov ela estará presente em todos os episódios e dialoga com outras sonoridades: diálogos, sons urbanos, músicas extra diegéticas etc. Já no primeiro episódio o cineasta nos apresenta o seu antigo apartamento, lugar privilegiado para diversas filmagens e nos mostra um alto edifício em construção que será a nova moradia da família. Perlov nos apresenta a sua esposa e as duas filhas gêmeas e logo nos leva para outro espaço urbano, a cidade de São Paulo, local onde viveu vários anos, e de onde se ausentou por mais de 20 anos e onde vemos as ruas, o tráfego, toda esta sequência sendo acompanhada não somente com as palavras de Perlov, mas com uma música de Johan Sebastian Bach, que lhe dá um tom nostálgico. A cada mudança espacial ou temporal, temos uma cartela que informa o local e a data, que são elementos construtivos da prática diarista. Temos aqui não somente uma visão de mundo íntimo e doméstico, mas também preocupações que tangenciam questões políticas que são mais abrangentes e até mesmo tomadas de posição relativas ao estado de Israel e sua relação com as nações vizinhas. Estamos face a uma forma de diário que parte do íntimo para extrapolar para questões mais amplas, sociais e conjunturais. Perlov seguirá rigorosamente a sua proposta de trabalhar o presente filmado, que será revisto e reelaborado através do comentário que remete a esse passado imbuído de uma reflexão. Temos aqui essa dupla temporalidade, que através dos comentários de Perlov em som pós-sincronizados, nos faz um balanço das suas experiências vivenciadas no momento da filmagem.

A sequência de São Paulo estará presente no *Diários I*. Logo no início do filme, Perlov regressa a São Paulo, durante as férias da universidade onde ensina, após uma ausência de 20 anos. Este será um momento importante para Perlov que ainda não ousara como ele refere, filmar seu irmão, mas somente a empregada doméstica da casa do irmão, veremos, sobretudo ruas, tráfego e pedestres, esta primeira viagem constituindo o reencontro com o país que deixou nos anos de 1950. No final do *Diários I*, Perlov nos mostra dois de seus amigos do Brasil que vieram visita-lo em Tel Aviv, constituindo um momento para recordar vivências passadas e certamente reavivar a memória sobre histórias e experiências comuns. Nesse sentido, Perlov pede à esposa do amigo que cante uma música que ela havia cantado quando ainda eram jovens, e então a amiga inicia uma bela melodia em espanhol, mas a memória falha e Perlov irá ajudá-la a se lembrar da letra da música. Observamos aqui a importância que o cineasta dá ao país em que nasceu, mesmo se o diretor está completamente integrado e inserido na sociedade de acolhimento.

O *Diários V* será praticamente todo ele dedicado à mobilidade espacial, primeiro Paris, onde agora vivem as suas duas filhas, depois Amsterdam e Colônia na Alemanha. Esta parte finaliza com sendo uma introdução ao próximo diário, onde vemos o diretor em um taxi se dirigir ao aeroporto Charles de Gaulle em Paris e ouvimos a voz *off* de Perlov: “Já sabemos que é hora de voltar para casa. Sinto saudade de São Paulo. Sinto saudade do Brasil. Quero chegar no Brasil.” O *Diários VI* será quase completamente consagrado ao Brasil, sua terra de origem e de infância e juventude. No *Diários VI*, Perlov perdeu a timidez que observamos no *Diários I*, ou como ele afirma “é menos cerimonial, mais concreto” e filma frontalmente seu irmão e diversos amigos, inclusive aquele que o havia visitado em Tel Aviv. Esta parte do *Diários* é repleta de um tom nostálgico que, inclusive, permeia todo o filme. Através desta parte dos *Diários* compreenderemos melhor a peculiar situação de mobilidade deste jovem migrante, que nasceu no Rio de Janeiro, depois parte com a família para Belo

Horizonte e finalmente, com dez anos de idade se instala em São Paulo. Perlov revisita os espaços sociais e culturais importantes na sua juventude e nos mostra com grande generosidade pessoas e lugares importantes para sua formação e identidade. Em uma sequência filmada na Estação Ferroviária da Luz em São Paulo, ele chega a refletir sobre a importância daquele local para a escolha de sua futura profissão. Em voz *off* ouvimos: “Será que foi aqui olhando essas cenas e enquadramentos que nasceu meu amor pelo cinema”. Após três meses revisitando lugares e pessoas, para, como ele mesmo afirma “resolver finalmente os problemas com meu passado”, o vemos aparentemente reconciliado com o país e acultura onde nasceu e viveu até ao início da vida adulta, com a procura da sua identidade. Antes de retornar a Tel Aviv, Perlov, faz uma pausa em Lisboa e filma ruas, pessoas e bondes, ao som da língua portuguesa. Esta será a última parte dos *Diários*, e Perlov a dedica quase inteiramente ao país onde nasceu. Observa-se que o filme permite ao cineasta elaborar uma reflexão, reconciliação e ponte intercultural entre dois países e culturas importantes para ele, o de adoção, Israel e o outro onde nasceu e cresceu, o Brasil. Mesmo se Perlov esta totalmente inserido em Israel é com nostalgia e saudade que vivencia esta curta permanência no Brasil e, sobretudo com carinho que relembra em muitos momentos a sua “madrasta negra”, Dona Guiomar, de Belo Horizonte, aquela que cuidou dele até aos dez anos, quando se mudou para São Paulo. Na sequência final do filme, que se passa em Lisboa, enquanto a imagem nos mostra pessoas subindo em um bonde ao som da *Avé Maria*, ouvimos a voz *off* de Perlov: “no transistor escuto a *Ave Maria* com sotaque português e não brasileiro. *Avé Maria Miguel, Avé Maria Sofia, Ana, Dona Guiomar*”. Ao lembrar com saudade e carinho os nomes das pessoas queridas já desaparecidas, presta a elas uma singela homenagem e retorna às origens afectivas, familiares e culturais.

Passado e presente na reconstrução pessoal da migração: Passaporte Húngaro

Sandra Kogut, cineasta brasileira, nascida no Rio de Janeiro, decide em 2002 realizar uma obra documental que apresenta como o seu percurso na busca da identidade e cidadania húngara. Sandra é neta de avós húngaros que emigraram por razões políticas para o Brasil fugindo da invasão alemã na Europa. Quando a realizadora decide iniciar o seu filme, ela mesma está vivenciando uma experiência migratória já que reside há alguns anos em Paris. Em uma entrevista a diretora explica os motivos que a levaram a iniciar tal empreitada, ou seja, uma busca de diálogo e de reencontro com o seu avô que também ele próprio, sofreu com a administração brasileira a fim de conseguir a cidadania do país para onde havia emigrado. No início do filme vemos um telefone e a voz de dois interlocutores em francês. Inicialmente uma voz feminina, a da cineasta, pergunta se ela sendo neta de húngaros poderia obter a cidadania daquele país. Do outro lado, outra voz informa que seria preciso conseguir a documentação que comprove que seus avós eram húngaros e em posse desta documentação ela poderia dar início à tramitação burocrática visando a obtenção da cidadania húngara. A partir deste momento acompanharemos o périplo da cineasta pelos meandros da administração do consulado da Hungria em Paris, situação vivenciada por muitos migrantes nesta situação em diferentes países no mundo.

Este é o motivo aparente da realização do documentário, a busca pela obtenção de uma cidadania, mas o que aparece de forma subjacente é a relação da diretora com questões vinculadas ao seu passado, às suas origens e aos seus antepassados. Em uma sequência do filme vemos a diretora filmando a avó, que explica a vinda para o Brasil e como ela havia adquirido a cidadania húngara, já que havia nascido na Áustria. Ao se casar com o avô da diretora, ela perde a cidadania austríaca e torna-se húngara. A avó relembra que quando deixaram a Hungria, foi carimbado nos passaportes dela e do marido a letra “K”, que significava aquele que parte definitivamente e recorda que o marido havia ouvido de um policial: “Um judeu sujo a menos”. O filme retrata um doloroso momento da história recente da humanidade, quando milhares de pessoas, sobretudo, de origem judaica, foram obrigadas ao exílio, a abandonar os seus lares, países e a sua cultura, a fim de fugir à invasão nazista e à provável morte ou prisão em campo de concentração. Esta história está entrelaçada na busca da diretora pela cidadania do país dos avós. Em uma sequência do filme vemos a cineasta em Budapeste na busca de seus familiares que ficaram na Hungria, e a grande emoção que acompanha o encontro com esses parentes até então desconhecidos. A memória e o passado são aqui igualmente reativados e os familiares húngaros lembram fatos, histórias e momentos importantes da família. Sandra não fala a língua húngara e a comunicação com os

familiares se fará em inglês. Fruto de contexto migratório e diaspórico, Sandra, busca conhecer melhor aspectos da sua família de origem e assim reconstruir a sua própria história pessoal, familiar e identitária. Assim *Passaporte Húngaro* evidencia muito mais do que a simples busca por uma cidadania de uma descendente de migrantes, sendo este também um pretexto para se abordar e discutir questões mais amplas que dizem respeito não somente ao caso da diretora, mas que consegue nos fazer refletir sobre o problema trágico do exílio e da migração forçada, como foi o caso da diáspora do povo judeu nas décadas de 1930 e 1940 na Europa. Mesmo se a busca de um passaporte é um pretexto, a diretora consegue obter no final do filme a tão procurada cidadania húngara, tornando-se cidadã daquele país.

Em Guisa de Conclusão

As modalidades de abordagem da migração e exílio no cinema documentário são plurais e bastante diversificadas. Neste texto buscou-se trazer a questão do ponto de vista autoral, pessoal, autobiográfico, através sobretudo da obra de dois cineastas que trouxeram em seus filmes formas diferenciadas e personalizadas para falar da(s) sua(s) história(s), memória(s) e vivência(s) migratórias. David Perlov (1973-1983), em seus *Diários* abordou a questão migratória em praticamente todas as seis partes da obra, realizando sobretudo uma reflexão sobre a sua trajetória de vida tanto no país de adoção, quanto no país onde nasceu, através de um tom pessoal e intimista, tal como se observa no diário escrito. O filme, dessa forma, permite a David Perlov se questionar sobre aspectos de sua vida, da sua identidade e da sua memória, relembrar momentos, percursos, lugares e pessoas.

Já a diretora Sandra Kogut (2001) ao realizar *Passaporte Húngaro*, busca muito mais do que simplesmente uma nova cidadania, mas sim ir além da história pessoal, quando pensa, discute, relembra aspectos do passado familiar, quando seus avós foram obrigados a migrar para o Brasil. Observa-se aqui o interesse de uma jovem em conhecer melhor a sua própria história, raízes culturais e identidade, e ao fazê-lo nos revela aspectos de uma história que vai além da pessoal, trazendo consigo a história, a memória e a tragédia coletiva de um povo que se viu obrigado a deixar seu lugar de origem a fim de poder sobreviver e conquistar liberdade. As duas histórias pessoais e coletivas, com maiúscula e minúscula, se imbricam através do olhar pessoal e autobiográfico de Sandra Kogut.

Bibliografia

- CHAUVIN, J.S. (2014) “Journal extime”, In *Cahiers du Cinéma – Novembre* nº 705, Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, pp. 16-17.
- DITTMAR, L. (2012) “In the Eye of the Storm. The political Stake of Israeli i-movies”, In A. Lebow (Editor). *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Wallflower Press, pp. 158-178.
- RAMOS, N. (2005) “Contribuição do método filmico para o estudo das representações sociais: perspectivas teóricas e de pesquisa”. In A. Silva *et al.* (Org.). *Perspectivas teórico-metodológicas em representações sociais*. João Pessoa: EDUFPA, pp. 365-400.
- RAMOS, N. (2008) (org.). *Saúde, Migração e Interculturalidade*. João Pessoa: EDUFPA.
- RAMOS, N. (2009). “Saúde, Migração e Direitos Humanos”. *Mudanças – Psicologia da Saúde*. 17 (1), pp. 1-11.
- RAMOS, N., SERAFIM, J. (2009). “Cinema e mise en scène: Histórico, método e perspectivas de pesquisa intercultural”. *Revista de Artes Cénicas - Reportório – Corpo e Cena*. 12 (13), pp. 89-97.

- RAMOS, N. (2010). “Interculturalidade e Alteridade: dinâmicas, contextos e políticas”. In L. Toutain, J. Serafim, Y. Geffroy (org.). *Perspectivas em informação visual: cultura, percepção e representação*. Salvador: EDUFBA, pp. 42-56.
- RAMOS, N. (2013). “Interculturalidade(s) e mobilidade(s) no espaço europeu: viver e comunicar entre culturas”. In H. Pina, F. Martins, C. Ferreira (eds). *Grandes problemáticas do espaço europeu: estratégias de (re)ordenamento territorial no quadro de inovação, sustentabilidade e mudança*. Porto: Faculdade de Letras, Universidade do Porto, pp. 343-360.
- RAMOS, N. (2014). “Migrações, Interculturalidade e conflito”. In J. Serafim e S. Santana (org.). *Narrativas e conflitos. Cultura, Mídia, Cinema*. Salvador: EDUFBA, pp. 155-179.

Filmografia

- ANDRADE, J.B. (1973). *Migrantes*, Brasil, 7 mn.
- AKERMAN, C. (2002). *Do outro lado* (De l'autre cote), França/Bélgica, 99 mn.
- BERLINER, A. (1996). *Nobody's business*, EUA, 58 mn.
- CASTRO, F. (2011) *Diários de uma busca*, Brasil, 105 mn.
- CAVALIER, A. (2005). *Le filmeur*, França, 97 mn.
- CHAPLIN, C.(1917). *O imigrante* (The immigrant), EUA, 25 mn.
- ESCOBAR, M. C. (2013). *Os dias com ele*, Brasil, 107 mn.
- GRAY, J. (2013). *A imigrante* (The immigrant), EUA, 120 mn.
- LIORÉ, P. (2009). *Bem-vindo* (Welcome), França, 110 mn.
- MEKAS, J. (1972). *Reminiscências de uma viagem a Lituânia* (Reminiscences of a journey to Lithuania), EUA, 88 mn.
- PERLOV, D. (1973-1983). *Diários* (Yoman), Israel, 110 mn.
- PETRA, C. (2012). *Elena*, Brasil, 82 mn.
- QUEMADA-DIEZ, D. (2013). *A jaula de ouro* (La jaula de oro), Guatemala/Espanha/México, 110 mn.
- KOGUT, S. (2001). *Passaporte Húngaro*, Brasil/França/Bélgica/Hungria, 72 mn.
- SAIF, S. & AMBO, P. (2001). *Family*, Dinamarca, 91 mn.
- SARNO, G. (1965). *Viramundo*, Brasil, 40 mn.

ORGANIZAÇÃO



UNIVERSIDADE
NOVA
DE LISBOA



PATROCINADORES



SECRETARIADO



ORGANIZAÇÃO

AILPcsh

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

T. (+351) 217 804 860

E. ailp.secretariado@gmail.com

E. programacientifico@conlab2015.com

AGÊNCIA OFICIAL

Leading - Your Congress Organiser

T. (+351) 217 712 634

E. conlab2015@leading.pt

www.conlab2015.com