

Migrações no documentário contemporâneo em primeira pessoa: uma análise etnobiográfica de *Mare Mater*

Migrations in contemporary first person documentary: an ethnobiographic analysis of *Mare Mater*

Sandra Straccialano Coelho

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Pós-doutoranda na Universidade Federal da Bahia, Brasil. E-mail: sandrixcoelho@gmail.com

Maria Natália Pereira Ramos

Docente da Universidade Aberta, Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais, Lisboa, Portugal. Doutorada em Psicologia Intercultural pela Université de Paris V, Sorbonne, França. E-mail: natalia@uab.pt

Resumo:

O presente artigo apresenta os resultados parciais de pesquisa sobre a produção documental contemporânea em primeira pessoa que tematiza experiências familiares de migração. Apresenta, simultaneamente, uma proposta de análise fílmica que tem como base a perspectiva teórico-metodológica etnobiográfica, exemplificando-a por meio da análise de *Mare Mater*, documentário realizado em 2013 por Patrick Zachmann.

Palavras-chave:

Documentário Autobiográfico; Etnobiografia; Migrações; Documentário em Primeira Pessoa; *Mare Mater*.

Abstract:

This article presents the partial results of research on contemporary first person documentaries that thematizes familiar experiences of migration. It also presents a film analysis proposal based on the ethnobiographical theoretical-methodological perspective, exemplifying it with the analysis of *Mare Mater* (2013), a documentary by Patrick Zachmann.

Keywords:

Autobiographic Documentary; Ethnobiography; Migration; Documentary in the First Person; *Mare Mater*.

Introdução

A temática migratória, em especial aquela vinculada a contextos de migrações forçadas, tem se apresentado como uma das questões mais urgentes do mundo contemporâneo, ainda que não constitua uma novidade do ponto de vista histórico. A par de uma crise atual de grandes proporções políticas, sociais e humanitárias, se observa a proliferação paralela de discursos que a tematizam. Dentre eles, nos interessa mais propriamente refletir, no presente artigo, sobre a contribuição do “cinema documentário em primeira pessoa” a esse debate.

Nesse sentido, nosso percurso de reflexão será construído a partir dos resultados parciais de uma pesquisa de cariz internacional e de cooperação interuniversitária, que vem sendo desenvolvida desde 2015, e que tem, como objetivos principais: (1) o levantamento de documentários em primeira pessoa que tematizam experiências familiares de migração realizados desde os anos de 1980; (2) a proposição e o desenvolvimento de análises de filmes do *corpus* levantado a partir de uma perspectiva teórico-metodológica que tem como base a etnobiografia (GONÇALVES, 2008; 2012).

A recorrência atual de filmes nos quais cineastas tentam (re)construir, em sons e imagens, memórias familiares marcadas pela migração, inscrevendo-se, assim, enquanto personagens de narrativas caracterizadas pelo deslocamento e exílio, nos sugeriu a importância que a análise de tais filmes pode fornecer para os estudos sobre o cinema documental contemporâneo, bem como para a pesquisa sobre os fenômenos migratórios e suas representações. Nesse âmbito figuram, entre outros, documentários como *Nobody's Business* (1996) de Alain Berliner, *Um Passaporte Húngaro* (1997) de Sandra Kogut, *Les 12 Enfants du Rabin* (2007) de Yael Bitton, *The Flat* (2011) de Arnon Goldfinger e *Bonne Nuit Papa* (2014) de Marina Kem.

Frente a esse objeto instigante, a etnobiografia se apresentou como suporte teórico-metodológico que julgamos de especial interesse para a análise dessa produção, ao procurar “dar conta da intrincada relação entre indivíduo, sujeito e cultura”, de acordo com uma “definição de mundos socioculturais em que estes são pensados como produção de indivíduos que dele fazem parte” e, segundo a qual as estratégias narrativas colocadas em ação por esses mesmos indivíduos evidenciariam

a “sua função poética de dar forma ao ‘real’” (GONÇALVES; MARQUES; CARDOSO, 2012, p. 9-10). Assim, da perspectiva etnobiográfica como possibilidade de articular as ferramentas da análise fílmica com a discussão necessariamente interdisciplinar sobre os movimentos migratórios, surgiu a proposta da pesquisa cujos resultados são aqui apresentados parcialmente.

Da pesquisa

Na primeira fase de desenvolvimento do projeto, um *corpus* inicial de análise foi delimitado e se viu circunscrito, mais significativamente, a contextos de produção europeus, de acordo com as principais bases consultadas no período¹. A busca dos títulos foi relativamente ampla no que diz respeito a esse cenário, ainda que o acesso aos filmes não se tenha mostrado uma tarefa fácil, já que uma parte considerável deles não obteve ampla distribuição ou se viu restrita ao contexto de festivais.

Paralelamente ao levantamento desse *corpus*, que conta atualmente com cerca de 50 títulos, a pesquisa bibliográfica realizada nos permitiu identificar alguns grupos e autores que igualmente têm se debruçado sobre o tema da representação das migrações no cinema, mas que se têm interessado, sobretudo, pelo estudo dessa interface no âmbito do cinema de ficção. De modo geral, observamos um maior investimento de pesquisa sobre essa temática nos cenários europeu e estadunidense, com uma predominância de abordagens vinculadas a perspectivas culturalistas, assim como ao panorama dos estudos pós-coloniais². Nesse sentido, a grande maioria dos autores tem-se mostrado interessada na análise de problemáticas identitárias e dos diferentes cenários inter/transculturais que se afiguram cada vez mais complexos, especialmente a partir da Segunda Guerra Mundial e da independência das últimas colônias europeias na África e na Ásia.

¹ Nessa etapa, foram cruzadas diferentes bases de dados, sobretudo aquelas disponíveis em Portugal e na França. Durante esse percurso de busca, foi possível descobrir outras fontes de interesse *online* – bases de dados cuja descoberta, inclusive, confirmou para nós a vitalidade do tema de pesquisa. Dentre estas, se destaca o trabalho que vem sendo realizado pela professora e pesquisadora Daniela Bergham (Royal Holloway, University of London) nos últimos anos e cujo levantamento filmográfico pode ser acessado em: <<http://www.migrantcinema.net/>> e <http://www.farflungfamilies.net/>>.

² Pode-se destacar, nesse sentido, o trabalho desenvolvido por Hamid Naficy sobre *accented cinema* (NAFICY, 2001; 2004).

A par dessa tendência, observamos, ainda, a predominância de documentários produzidos em território francês (filmes realizados por cineastas cujas famílias são, sobretudo, de origem maghrebina ou judaica), seguida pela produção alemã e de outros contextos de menor expressividade. Outro horizonte de produção relevante e que merece ser explorado em maior profundidade futuramente se encontra nos EUA, um cenário que se configura, em uma análise preliminar, a partir de uma maior heterogeneidade multi/intercultural devido à sua posição particular como país de acolhimento.

A compreensão dessas tendências observadas se vincula não apenas a determinados fatos históricos, tais como à diáspora judaica, à independência das últimas colônias europeias ou aos fluxos migratórios mais recentes, como deve ser considerada à luz das dinâmicas particulares da produção cinematográfica em cada um desses contextos. Nesse sentido, acreditamos que as primeiras observações feitas sobre o *corpus* nos convidam à formulação de novas hipóteses de pesquisa que contribuirão para uma compreensão mais ampla do fenômeno estudado.

Em nossa trajetória metodológica, optamos por privilegiar a análise de filmes como estratégia central da investigação, tendo em vista que um dos pressupostos que orientam essa pesquisa é a interdependência entre o desenvolvimento da metodologia etnobiográfica proposta e o exercício da análise fílmica. Partindo dessa perspectiva, as próximas seções do presente artigo se dedicam não apenas a discutir com maior detalhe a perspectiva etnobiográfica, como a apresentar a análise de um filme específico, o documentário *Mare Mater* (ZACHMANN, 2013), a respeito do qual temos nos dedicado já a algum tempo.

Da abordagem etnobiográfica como horizonte teórico-metodológico

Parte de um amplo espaço autobiográfico (LEJEUNE, 2008) que tem se afirmado nas últimas décadas, e no qual diferentes formas de inscrição subjetiva dos autores têm se concretizado, observa-se que o cinema (e mais especificamente o documentário) tem colocado desafios particulares para a análise das narrativas na primeira pessoa.

Contudo, longe de constituírem um problema, tais desafios apontam para as potencialidades com que a análise dessa cinematografia poderá contribuir para a compreensão de temas sensíveis da contemporaneidade tais como os da memória, das identidades e das migrações. Apoiando-se em Foucault (1984), para quem a afirmação de diferentes subjetividades se tornaria um dos grandes temas do debate contemporâneo, Michael Renov (2008) irá defender a tese de que o cinema autobiográfico compreende e é afetado pelas dimensões política e social, refutando assim um certo lugar comum, segundo o qual a “essência” do documentário estaria vinculada necessariamente à análise e denúncia do(s) Outro(s).

Face a um contexto contemporâneo no qual a discussão das políticas identitárias está cada vez mais na ordem do dia, Renov (2008) assume, assim, a indissociabilidade entre o individual e o social igualmente no âmbito do documentário, analisando-a em diferentes produções, que vão desde o confessional *Tarnation* (2003) de Jonathan Cahouette, à polêmica presença de Michael Moore em seus filmes-denúncia sobre aspectos da sociedade estadunidense.

Seguindo essa linha de pensamento, porém dedicada mais especificamente à análise de produtos autoetnográficos, Catherine Russel (1999) observa, ainda, que tais experiências em grande parte são

[...] produzidas por muitos para os quais etnicidade ou raça moldam as suas próprias histórias enquanto alegoria de uma comunidade ou cultura que não pode ser essencializada. Temáticas do deslocamento, imigração, exílio e transnacionalidade são proeminentes nesse modo de fazer filmes. [...] Histórias de família e histórias políticas se desdobram, enquanto processos difíceis de rememoração e luta. Imagens específicas, que ressoam através de distâncias temporais e espaciais. [...] Um tema proeminente no cinema pessoal contemporâneo é a encenação do encontro com o(s) pai(s) do cineasta ou avó(s), que encarnam uma história cultural particular de deslocamento [...]. (RUSSEL, 1999, p. 278, tradução nossa).

Tendo em vista o vigor e as particularidades atuais da temática migratória no campo das ciências humanas e sociais, nos interessa a recorrência desse último conjunto mais restrito de documentários autobiográficos de que fala a autora, nos quais cineastas decidem se confrontar com histórias pessoais marcadas pela migração, quase sempre através da encenação do encontro com um ou mais

familiares. Do ponto de vista das narrativas pautadas por essa experiência, Bamba (2008) observa ainda que,

Quando a migração é retratada pela literatura e pelo cinema, geralmente são comunidades inteiras que são colocadas em cena. [...] Em muitas destas tramas narrativas a experiência do sujeito migrante é consubstancial à realidade de outros imigrantes. Em outras situações, o leitor ou o espectador acompanha passo a passo a luta do sujeito-indivíduo para encontrar um ponto de adequação cultural. Neste caso o filme pode ser construído como um percurso em que o sujeito ou um grupo ou uma comunidade de migrantes são aspirados no movimento pendular entre a cultura de origem e a cultura local. (BAMBA, 2008, [p. 2]).

É no contexto desse debate que desejamos compreender narrativas documentais na primeira pessoa, nas quais experiências migratórias familiares foram (re)construídas em sons e imagens para que cineastas se (re)apropriassem de uma herança cultural, identitária e afetiva, de acordo com um exercício de autoinscrição que se dá, não apenas na cena filmica, como, igualmente, na memória de um grupo ou comunidade. Nesse sentido, nos parece fundamental investigar, na análise dessa produção específica, os modos de construção narrativa por meio dos quais dinâmicas subjetivas marcadas pela experiência do deslocamento se articulam a dimensões sociais e culturais mais amplas relativas a diferentes cenários migratórios. No intuito de acessar esse ponto de articulação e de tensão constitutiva entre o individual, o cultural e o social, a perspectiva de análise etnobiográfica surgiu como suporte teórico-metodológico promissor.

Proposta inicialmente por Marco Antônio Gonçalves (2008) para a análise da cinematografia de Jean Rouch, a etnobiografia foi apropriada por esse autor a partir da caracterização que o documentarista argentino Jorge Prelorán fez de sua própria produção etnográfica, marcada por relatos de vida de sujeitos marginalizados na Argentina da década de 1960 (PRELORÁN, 2006). Segundo essa autocaracterização inicial, a etnobiografia traduziria a emergência das histórias de vida de tais sujeitos nos filmes enquanto decorrência da relação estabelecida com o documentarista, sendo, assim, não “as” histórias daqueles sujeitos, mas o espelho dos diferentes encontros entre estes e o cineasta.

Em sua análise da obra de Rouch, Gonçalves irá optar por uma noção mais ampliada da etnobiografia, expandindo-a para além da esfera da produção

documental do tipo “histórias de vida” e enfatizando a análise das dinâmicas pelas quais cineastas e sujeitos filmados se relacionam. Em trabalho posterior, no entanto, o autor irá avançar nessa discussão no sentido de aprofundar o interesse da etnobiografia enquanto conceito de potencial metodológico, explicitando a possibilidade de inclusão das narrativas na primeira pessoa no campo da abordagem etnobiográfica e identificando, como centro de seu interesse, a possibilidade de problematizar simultaneamente, a partir de uma perspectiva etnobiográfica, “as experiências individuais e as percepções culturais, refletindo sobre como é possível estruturar uma narrativa que dê conta desses dois aspectos na simultaneidade” (GONÇALVES, 2012, p. 20).

Assim, a partir de relações de alteridade, que o autor ressaltara em um primeiro momento, narrativas biográficas e autobiográficas seriam, igualmente, uma forma relevante de acesso ao social e ao cultural. Nesse sentido, Gonçalves irá pontuar, como elemento fundamental de análise, a necessária articulação entre pessoa e personagem que constitui esse tipo relato, independente do tipo de narrativa em questão: entrevista, texto literário ou audiovisual. Reunindo ambos os aspectos fundamentais da etnobiografia em uma nova formulação, o autor afirma, enfim, que “Etnobiografia, portanto, é produto de um discurso autoral proferido por um sujeito num processo de reinvenção identitária mediada por uma relação” (GONÇALVES, 2012, p. 24).

Nem exercício essencialmente subjetivo, nem total distanciamento ou racionalização da experiência vivida, o relato de vida (seja ele de si ou do outro) seria assim constituído, segundo a perspectiva etnobiográfica, no intrincado encontro entre sujeitos e no intervalo possível entre subjetividade e objetividade, decorrendo, necessariamente, de um exercício de construção, onde a invenção de si, a imaginação e a criatividade não podem ser excluídas do horizonte da análise. Assim, a consideração de relatos (auto)biográficos pelo viés da etnobiografia teria como uma de suas tarefas principais o desvendamento da construção desse relato, considerado, sobretudo, em seus aspectos textuais (estratégias discursivas, literárias ou audiovisuais, por exemplo) e performáticos (no sentido das dinâmicas de alteridade constituídas na e pela narrativa).

Compartilhando dessas afirmações, a etnobiografia surge como uma via de análise privilegiada para a consideração dos relatos no campo do cinema documentário em primeira pessoa. Mais especificamente, nos documentários pautados pela tentativa de reconstrução de uma memória familiar marcada pelo deslocamento, pode representar uma ferramenta interessante para a compreensão das diferentes relações estabelecidas pelos cineastas na tarefa de se construírem como personagens de um passado muitas vezes pouco conhecido por eles. Assim, não é por acaso que, em grande parte desses filmes, na tentativa de incorporarem uma determinada herança cultural, documentaristas costumem partir do encontro com seus pais, avós ou demais familiares para falarem de si.

Ao mesmo tempo, é importante lembrar que esse movimento de apropriação de um passado migratório pela “pessoa-personagem” do cineasta, revela uma estratégia de auto inscrição do sujeito que ultrapassa as fronteiras da narrativa individual e familiar, já que permite inscrevê-lo na memória coletiva de um determinado grupo. Nesse sentido, pensar essa produção documentária recente pelo prisma da etnobiografia poderá responder, em certa medida, à necessidade de analisar esse espaço difícil de ser delimitado entre o individual, o social e cultural; um espaço que emerge como fundamental seja para o documentário na primeira pessoa e a etnobiografia, seja para a compreensão da própria experiência migratória, cuja narratividade singular merece ser considerada no corpo das próprias obras.

Nesse sentido, a aposta na etnobiografia como perspectiva-guia da análise pretende, igualmente, privilegiar o exercício de uma abordagem fundamentada na consideração da materialidade fílmica, mas que possa, a partir dessa, elaborar interpretações que nos permitam remeter a contextos mais amplos de reflexão e análise.

Do percurso de análise: *Mare mater*

Mare Mater é uma obra simultaneamente literária, fotográfica e cinematográfica que foi realizada em 2013 pelo cineasta francês Patrick Zachmann. Inicialmente exibida no espaço de museus, junto a uma exposição fotográfica, a sua

faceta documental foi disponibilizada ao público tanto no circuito de festivais, como comercializada junto a um diário em que o autor narra de forma reflexiva o processo de realização da obra, constituindo assim um produto artístico que nos convida a múltiplos percursos de apreensão e análise.

Nessa obra, em que Zachmann tenta (re)construir uma memória familiar até então desconhecida, a investigação do passado de sua mãe, sefardita argelina que migrou quando jovem para a França e que, no final da vida, está perdendo a memória, irá se cruzar à narrativa de jovens que atravessaram o mar mediterrâneo em busca de trabalho no continente europeu, deixando suas mães na terra natal; ambos, jovens imigrantes e suas respectivas mães, vão compor, junto às imagens da mãe do autor, um tecido narrativo interessante para pensar as potencialidades do autobiográfico na sua relação com as dinâmicas da alteridade. A partir de uma análise parcial dessa obra (já que dedicada exclusivamente a sua vertente documental) pretendemos refletir, assim, a respeito da pertinência do conceito de etnobiografia como horizonte teórico-metodológico de interesse para dar conta dessa dimensão específica onde o individual e o subjetivo, signos mais aparentes das narrativas na primeira pessoa, se articulam a dimensões históricas, políticas, sociais e culturais que as atravessam e ao mesmo tempo as constituem, sem contudo as reduzirem.

Para a análise, o percurso escolhido foi o de selecionar alguns trechos considerados mais significativos, com o intuito de compreender as estratégias audiovisuais que podem conduzir o espectador a relacionar os diferentes itinerários presentes no filme, problematizando, a partir destas relações, a própria experiência migratória. Optamos, assim, em nos centrar, em um primeiro momento, no encontro entre o cineasta e Noureddine, um dos três migrantes que são entrevistados ao longo do filme e em relação ao qual Zachmann estabelece uma dinâmica particular de alteridade; para, num segundo momento, nos dedicarmos à figura de Rosy Zachmann e à forma particular como as articulações entre as diferentes mães presentes em *Mare Mater* representam lugares distintos a partir dos quais se torna possível compreender a complexidade da experiência migratória.

O encontro com Noureddine

Noureddine não é o primeiro migrante das histórias narradas no filme. Logo após a sequência de abertura, em que o pacto de leitura da obra como uma narrativa na primeira pessoa se clarifica, surgem imagens do encontro do cineasta com a mãe de Issam, um jovem argelino de 17 anos recém-chegado a Marseille. Logo após esse primeiro encontro é a vez da própria mãe de Zachmann, Rosy, ocupar o centro da atenção durante alguns minutos, o que permite começar a articular o fio narrativo da busca do autor pelo seu passado familiar à história dos seus entrevistados. Essa estratégia de edição, em que sequências de entrevistas com os migrantes e suas mães são constantemente intercaladas com depoimentos da mãe do cineasta, contribui para que o espectador teça, também ele, relações mais ou menos explícitas ou sutis entre esses diferentes personagens e trajetórias.

Noureddine e sua mãe, Badra, são os próximos na ordem de aparição dos personagens e descobre-se, na verdade, que se tratam de antigos conhecidos de Patrick Zachmann. Ao som de uma melodia melancólica executada ao piano que irá pontuar a narrativa fílmica, surgem, em duas “telas” laterais, separadas por um espaço negro, imagens distintas: à esquerda, a imagem em movimento do perfil em contraluz de um homem ao volante de um carro; à direita, uma fotografia em preto e branco de um jovem que ocupa o primeiro plano da imagem. Alguns segundos mais tarde, por meio da sobreposição da voz do diretor a essas imagens, será possível identificá-las como registros de uma mesma pessoa; registros distanciados entre si não apenas pelo espaço negro central da tela que os separa, mas igualmente pelos vinte anos que transcorreram entre o primeiro encontro de Patrick Zachmann com Noureddine e as filmagens de *Mare Mater*.

Naquele momento Noureddine tinha trinta anos e, logo depois desse primeiro encontro com o cineasta em Oran (Argélia), ele decidira migrar clandestinamente para a Alemanha. Ciente desse fato, Zachmann reencontra o personagem já de volta a sua terra natal, duas décadas depois, para investigar como transcorreria essa história de migração.

O lugar de Noureddine como migrante no interior do filme se configura, assim, como distinto dos demais entrevistados, sobretudo no que diz respeito à temporalidade e à proximidade da mãe no momento do registro das imagens. Sua experiência migratória faz parte de um passado e, assim como no caso de Rosy

Zachmann, precisa ser narrada em imagens e sons para que seja conhecida. Contudo, ao contrário de Rosy, Noureddine recorda com facilidade a experiência vivida na Alemanha, definindo-a como uma grande decepção; já para a mãe do cineasta, é o passado na Argélia que deve ser esquecido, devido às dificuldades vividas por ela e sua família na terra natal antes de migrarem. Desse ponto de vista, é possível dizer que a história de Noureddine representa, na economia narrativa do filme, o outro lado da migração – aquele do fracasso – e passa, assim, a projetar sua sombra sobre os destinos ainda incertos dos demais personagens que são entrevistados pelo cineasta em Marseille.

A articulação entre presente e passado no filme, especialmente marcante nos momentos dedicados à história de Rosy Zachmann, é igualmente significativa na sequência com Noureddine, e se vê construída não apenas pela composição entre as diferentes imagens simultâneas que compõem a tela, mas, igualmente, pela articulação destas com o comentário. Em um primeiro momento, é a voz de Zachmann que conduz, revelando o seu encontro anterior com o personagem e permitindo, assim, a identificação de Noureddine pelo espectador. Após essa breve introdução, no entanto, o cineasta passa a palavra para o ex-migrante.

Inicialmente, não é possível localizar a origem de sua voz nas imagens, já que sua fala vai ocupar o plano sonoro, ao mesmo tempo em que registros em preto e branco de fotografias realizadas por Zachmann no passado são exibidos. Essa estratégia permite inscrever duplamente o personagem em um mesmo momento do filme, já que em muitas das fotografias que são exibidas será possível ver a imagem de Noureddine ainda jovem. A fala que se ouve, localizada em um presente que não se vê, se articula, assim, à figura de um corpo que se localiza no passado, mas que agora é presentificado pela imagem. Logo em seguida, no entanto, Noureddine surgirá na tela central como mais um dos entrevistados do diretor e, dessa forma, sua fala abandona o plano do comentário para se tornar sincrônica com sua figura. Fica evidente, da descrição desse trecho bastante breve, o papel fundamental da montagem, e especialmente da articulação entre sons e imagens no filme, na construção de relações entre as diferentes temporalidades que compõem um mesmo personagem e que, ao mesmo tempo, vão constituir sua relação particular com a história do cineasta.

Observa-se ainda que a figura de Nouredine, a partir desse momento, será ora alternada, ora simultânea com a de sua mãe, Badra, numa composição comumente adotada ao longo do filme: a divisão do espaço de projeção em três “telas” distintas, apresentadas lado a lado. De modo geral, essa composição será utilizada para todos os entrevistados, permitindo ao cineasta articular em um mesmo instante trechos de entrevistas realizadas em momentos e/ou lugares distintos, aproximando mães e filhos que se encontram em países distantes e que comentam as dificuldades da separação.

No entanto, é curioso notar o fato de que Zachmann tenha igualmente privilegiado esse recurso na sequência com Nouredine e Badra, tendo em vista que mãe e filho viviam juntos na Argélia no momento em que as filmagens foram realizadas. Ao contrário de Issam e Nizar, separados geograficamente de suas mães, se percebe que a separação/distância entre Nouredine e Badra no interior do filme é fruto de uma construção cinematográfica. Percebe-se, assim, que o cineasta explora de formas distintas esse recurso ao longo do filme, seja para tecer encontros e diálogos até então impossíveis, seja para encenar distâncias imperceptíveis ao olhar.

Também é interessante perceber como a trajetória peculiar de Nouredine como migrante no interior do filme, não se reduz ao passado e à ideia de fracasso. Decepcionado com a experiência anterior na Alemanha, mas igualmente insatisfeito com o presente que vive na Argélia no momento da entrevista, ele revela para Zachmann o plano de migrar, em um futuro próximo, para o Canadá. No final dessa sequência, que parece afirmar a inevitabilidade da experiência migratória, assim como da separação entre mães e filhos, esse futuro se presentificará na tela: uma mensagem de Nouredine (aparentemente enviada por email para Zachmann) vai sendo impressa, aos poucos, no espaço negro que se coloca ao lado de uma foto recente do personagem em um cenário noturno e urbano, informando o cineasta da chegada de Nouredine e família ao Canadá em janeiro de 2013. Assim que essa mensagem acaba de ser impressa, ouvem-se as vozes do personagem e de Patrick Zachmann em um suposto diálogo telefônico que passará a ocupar o plano sonoro, ao mesmo tempo em que fotos da família do migrante em território canadense são exibidas.

O diálogo que se inicia com a descrição das primeiras impressões sobre o país, logo se dirige para a reação de Badra frente à nova migração do filho, tema que é estimulado por Zachmann e que se vincula ao principal interesse do cineasta no projeto *Mare Mater*. Contudo, o interesse do documentarista passa também a ser o do seu personagem, a partir do momento em que este último lhe devolve o questionamento, ao perguntar sobre como estava Rosy. A relação entre cineasta e migrantes no filme, que até então se estabelecera de maneira mais próxima a do entrevistador e entrevistados, de alguma maneira se transforma no momento em que Nouredine faz essa pergunta. Nesse instante, um efeito de espelhamento se produz entre ele e o cineasta, aproximando-os aos olhos do espectador e singularizando essa relação quando comparada àquelas estabelecidas com os demais personagens do filme.

Ao se colocarem no lugar um do outro durante esse breve diálogo, Zachmann e Nouredine permitem que os fios que tecem suas histórias se enlacem de maneira mais próxima. Ao mesmo tempo, devido à aproximação que vai sendo construída desde o início de *Mare Mater* entre o destino dos diferentes personagens migrantes que aí se apresentam, trajetórias familiares e migratórias parecem constituir, enfim, uma única história, simultaneamente singular e universal. De certa forma, a experiência de Nouredine, considerada no filme pelo prisma da relação particular que é construída entre ele e Patrick Zachmann, surge nesse momento como uma espécie de denominador comum que permitirá reunir os fios das diferentes temporalidades e trajetórias presentes no documentário.

Mãe migrante, mães de migrantes

Fathia, Badra e Sabah (mães de Issam, Nouredine e Nizar respectivamente), com suas semelhanças e diferenças, representam, por sua vez, aspectos da experiência de tantas outras mães que permanecem à espera de notícias ou mesmo do retorno dos filhos que decidiram tentar a sorte em terras estrangeiras (por vezes colocando em risco a própria vida ou mesmo encontrando a morte e sofrimento).

As vozes dessas mulheres e suas imagens, às vezes congeladas em instantes fotográficos, outras vezes em movimento, são quase sempre articuladas, seja a imagens do Mediterrâneo (segundo a relação construída, já no título da obra, entre

mar e mãe/*mer* e *mère*), seja às vozes e imagens dos filhos que partiram, segundo a composição cinematográfica que costuma dividir em três a cena filmica. Muitas vezes, contudo, a imagem dessas mães se vê acompanhada por um espaço negro, destituído de imagens, naquilo que poderia ser interpretado como a materialização visual da ausência, da perda e do luto vivenciados.

Essas diferentes estratégias de montagem no interior de um mesmo quadro são, de fato, o principal recurso cinematográfico que permite a Patrick Zachmann construir pontes e fronteiras, aproximações e distanciamentos entre os diferentes elementos aí presentes, designadamente entre os personagens que vemos surgir alternadamente na tela. Os significados dessas relações, contudo, não são explicitados, cabendo a cada espectador refletir sobre elas e completar as suas lacunas. Articulados ainda ao som melancólico da melodia executada ao piano que funciona como uma espécie de eixo que sustenta a narrativa, e aos diálogos travados ao longo do filme entre o cineasta e sua mãe, os diferentes elementos visuais e sonoros parecem dispostos em *Mare Mater* de forma a construir um mosaico de experiências, seja mais diretamente ligadas à migração, seja sobre a separação, a perda e a ausência que rodeia mães e filhos, tentando dar conta, tanto num aspecto como no outro, dos diferentes pontos de vista aí implicados.

Nesse sentido, a par da relação entre essas mães e seus filhos migrantes, a presença de Fatiah, Badra e Sabah no filme se abre para outras possibilidades de leitura, remetendo, em última análise, não só à mãe do cineasta, ela mesma uma migrante em tempos anteriores, como sobretudo ao próprio Patrick Zachmann, o qual, na economia narrativa do filme, é também ele um personagem que se vê confrontado com as dinâmicas da separação na sua relação com Rosy, seja pela perda gradual de uma memória familiar a ser resgatada; seja pela proximidade da morte materna.

No final do filme, no entanto, após ser estimulada pela insistente pesquisa do filho sobre o passado, Rosy acaba revelando a ele e aos espectadores alguns poucos episódios da sua vida difícil antes da migração para a França. Naquela que é sua última entrevista no filme, ela declara frente à câmera ter sistematicamente se esforçado por esquecer o passado anterior a sua chegada na Europa, pelo fato de associar a Argélia à miséria vivida por sua família nesse país. Essa confissão, talvez

chave para a reconciliação com o álbum de família que por tantos anos foi desejado pelo filho fotógrafo, se encerra, repentinamente, com uma interpelação direta a este, na qualidade não só de filho, mas sobretudo na de realizador do filme: “Depois disso tudo [a miséria] acabou... e ... Era isso que você queria?”. Alguns segundos depois, percebendo o deslize dessa quebra no regime de encenação, mãe e filho acabam por rir juntos dessa situação inesperada que Zachmann acaba por incluir na montagem final, problematizando assim, ainda mais, as intrincadas possibilidades de conexão entre cineasta, personagens e espectadores estabelecidas em *Mare Mater*.

No final desse percurso, é possível afirmar que o vínculo de mãe e filho com o passado de alguma forma se vê reconstruído por meio desse exercício de rememoração e de reconstrução audiovisual, num processo que, mais do que de descoberta de uma suposta “verdade” até então escondida (objetivo talvez utópico dessa aventura mediterrânea), diz respeito a uma reapropriação criativa – pelos sons e pelas imagens – de uma memória e identidade que se vêm reinventadas a partir das múltiplas teias de relações e revelações que aos poucos vão sendo estabelecidas no filme.

É essa reinvenção que irá permitir o resgate improvável de Rosy como personagem mais próxima de uma representação tradicional da mulher magrebina, nos minutos finais de *Mare Mater*. Pouco antes da entrevista na qual ela acaba por revelar ao espectador sua cumplicidade com a câmera e com a “direção” do filho na cena, Rosy é filmada preparando um cuscuz, enquanto relembra o quanto se recusara a preparar alimentos que lhe recordassem as suas origens desde a chegada na França. Seguidamente, naquela que será sua última aparição na tela, e contrariando o que acontecera até então no filme, a sua voz não estará mais preenchendo a cena, mas veremos a sua figura ensaiando desajeitadamente alguns passos de dança ao som de uma música que supomos ser de origem argelina. No entanto, mesmo nesse momento final, o cineasta alerta sobre a relatividade dessa representação, chamando a atenção para o risco de que seja vista como “verdade” ou algum tipo de “essência” da personagem.

Não por acaso, ele opta por filmar essa dança de forma indireta, ao apontar sua câmera para o reflexo do corpo dançante da mãe nos espelhos que revestem as portas de um guarda-roupas. Somos levados a concluir, assim, que, como a própria

fala de Rosy já nos revelara, cada personagem do filme se constitui na medida em que surge de uma relação estabelecida frente à câmera e com o cineasta, segundo um pacto no qual uma suposta verdade não é o que mais importa (a não ser, talvez, a verdade do próprio instante do registro cinematográfico).

Considerações finais

Da análise das diferentes vozes de mães e filhos presentes no filme, cada uma delas respondendo a sua relação com a vivência migratória, com o cineasta e com o momento de registro, convém destacar que o audiovisual surge em *Mare Mater* como meio de reinventar e presentificar o passado ou de conciliar o coletivo e o privado, em um processo onde Zachmann se vê igualmente inscrito e constituído como personagem. Surge também como forma de refletir sobre o mundo, a mobilidade e o momento presente, possibilitando construir pontes entre as diferentes temporalidades, espaços, culturas e sujeitos presentes no filme, revelando algo de suas ambiguidades, subjetividades e complexidades. Acreditamos que tais pontes, por sua vez, podem ser experimentadas, refletidas e reinventadas pelo espectador, segundo as pontes possíveis de construir por cada um a partir desses elementos e das suas experiências.

No que diz respeito, mais especificamente, à representação da experiência nos contextos de migração – seja a dos migrantes, seja a das mães que permanecem na terra natal, ou do filho a quem foi negado o legado de um passado – acreditamos ter apontado os principais recursos audiovisuais por meio dos quais tais pontes são estabelecidas no filme, assim como as modalidades que permitem ao cineasta construir diferentes aspectos de tais experiências evitando reduzi-las ou estereotipá-las. Essa escolha nos parece ser um dos elementos de maior interesse em *Mare Mater*, na medida em que pode permitir, igualmente ao espectador, uma visão mais complexa das dinâmicas familiares e intersubjetivas que se veem postas em ação nos cenários de migração.

A partir do principal objetivo da pesquisa em que essa análise se insere – operacionalizar, por meio da análise de trechos desse filme, a consideração pelo viés

etnobiográfico de documentários na primeira pessoa que tematizam a migração –, acreditamos também ter sido possível vislumbrar alguns trajetos possíveis para seu desenvolvimento futuro. Da análise de *Mare Mater*, ao menos dois recursos principais se evidenciaram como fundamentais na construção de um relato que, ao mesmo tempo que intimamente vinculado a um projeto pessoal e subjetivo do cineasta, só se constitui enquanto tal por meio das relações que são estabelecidas com os demais personagens do filme, segundo uma dinâmica de identificações e distanciamentos cinematograficamente arquitetados.

Especialmente a montagem surgiu, ao final da análise, como recurso central a partir do qual diferentes dinâmicas de alteridade, fundamentais para a construção da pessoa-personagem do cineasta no filme, são estabelecidas em *Mare Mater*. Destaca-se, nesse sentido, a exploração das possibilidades da cena em tríptico que caracteriza o filme e que permite relacionar em um mesmo momento diferentes personagens, tempos e espaços ou ainda construir, no interior de uma única cena, um mesmo personagem segundo as diferentes temporalidades que o constituem.

A cena cinematográfica surge, enfim, como espaço de novas possibilidades para uma abordagem de tais relações, mobilizando elementos específicos cuja análise pode contribuir para uma melhor compreensão dessas dinâmicas, especificamente no que tange à experiência migratória e seus impactos. Foi possível perceber, pela análise, de que forma o desejo de conhecer e de se reconhecer como personagem de um passado familiar passa pela aproximação e conhecimento de outras tantas histórias que se julga semelhantes, para assim poder construir, por meio do uso criativo e inovador de sons e imagens em movimento, uma narrativa que é simultaneamente pessoal, familiar, coletiva e (inter)cultural.

REFERÊNCIAS

BAMBA, Mahomed. Migrações, imigração e alteridade no cinema contemporâneo brasileiro. In: Congresso Internacional da Abralic, 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/MAHO_MED_BAMBA.pdf>. Acesso em: 20/12/2016.

BERGHAM, Daniela; STERNBERG, Claudia (Orgs.). **European cinema in motion: migrant and diasporic film in contemporary Europe**, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014.

FOUCAULT, Michel. The subject and power. In: B. Wallis (Ed.). **Art after modernism: rethinking representation**. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**, Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONÇALVES, Marco Antonio et al. (Orgs.). Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, M. A.; MARQUES, R.; CARDOSO, V. Z. (Orgs.), **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 19-42.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NAFICY, Hamid. **An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking**. Princeton: Princeton University, 2001.

NAFICY, Hamid. Epistolarity and textuality in accented films. In: EGOYAN, Atom; BALFOUR, Ian (Orgs.) **Subtitles: on the foreignness of film**. Massachusetts: The MIT Press, 2004, p.131-151.

PRELORÁN, Jorge. **El cine etnobiográfico**. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

RENOV, Michael. First-person films: some theses on self-inscription. In: AUSTIN, Thomas; DE JONG, Vilma. **Rethinking documentary: new perspectives, new practices**. New York: McGraw Hill, 2008.

RUSSEL, C. Autoethnography: journeys of the self. In: RUSSEL, C. **Experimental Ethnography: the work of film in the age of video**. Duke University Press, 1999, p. 275-314.

ZACHMANN, P. Mare Mater: journal méditerranéen [inclui DVD do documentário Mare Mater, 52min], Marseille: Actes Sud, 2013.

Recebido em: 20.12.2016

Aceito em: 31.03.2017