



Cadernos da  
Cátedra Vol. II

# Vidas em Refúgio



**MEMORIAL**  
DA AMÉRICA LATINA



Secretaria de Cultura e Economia Criativa



Organização  
das Nações Unidas  
para a Educação,  
a Ciência e a Cultura



Rede de Cooperação para a Integração da  
América Latina no Memorial da América Latina  
Fundação Memorial da América Latina  
Brasil

**CADERNOS DA CÁTEDRA II**

# **Vidas em refúgio**

Organização:

**Centro Brasileiro de Estudos da América Latina – CBEAL**

**Centro Brasileiro de Estudos da América Latina – CBEAL**

**Fundação Memorial da América Latina**

**São Paulo, 2022**



| Secretaria de Cultura e Economia Criativa

## GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

**Rodrigo Garcia**

Governador do Estado de São Paulo

**Sérgio Henrique Sá Leitão Filho**

Secretário de Estado de Cultura e Economia Criativa

## FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

### Conselho Curador

**Almino Monteiro Álvares Afonso**

Presidente

**Matheus Gregorini Costa**

Vice-presidente

**Sérgio Henrique Sá Leitão Filho**

Secretário de Estado da Cultura e Economia Criativa

**Bruno Caetano**

Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico

**Carlos Gilberto Carlotti Junior**

Reitor da Universidade de São Paulo – USP

**Antonio José de Almeida Meirelles**

Reitor da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

**Pasqual Barretti**

Reitor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp

**Marco Antonio Zago**

Presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

**Ruy Martins Altenfelder Silva**

Membro Conselho Curador

### DIRETORIA EXECUTIVA

**Jorge Damião de Almeida**

Diretor-presidente

**Luciana Latarini Ginezi**

Diretora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina

**Antônio Eduardo Colturato**

Diretor Administrativo e Financeiro

**Fabrcio Raveli Bolzan**

Diretor de Atividades Culturais

## CADERNOS DA CÁTEDRA II

### Gerente de Assuntos Acadêmicos

Alexandre Barbosa

### Edição, redação, preparação de textos e revisão

Eduardo Rascov

Maristela Debenest

### Capa

Rafael Bezerra

### Formatação

Maristela Debenest

### Produção

Raiane Kely Carvalho Félix

Vidas em refúgio [recurso eletrônico] / organização Centro Brasileiro de Estudos da América Latina - CBEAL. – 1. ed. – São Paulo : Fundação Memorial da América Latina, 2022. 160 p. : il. – (Cadernos da Cátedra; v.2)

ISBN: 978-65-992157-9-7

1. Refugiados 2. Imigrantes 3. Imigração 4. Identidade de gênero 5. Mulheres 6. Gastronomia I. Centro Brasileiro de Estudos da América Latina - CBEAL, org. II. Série

CDD – 325.21

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca Latino-Americana

# Sumário

<b>(In)Visibilidades do refúgio</b>	
<i>Ana Carolina de Moura Delfim Maciel</i> .....	1
<b>15 anos de investigação com refugiados. O que aprendemos com o terreno, a partir da experiência portuguesa</b>	
<i>Maria Cristina Ferraz Saraiva Santinho</i> .....	5
<b>Narrar entre nós: as histórias de vida de mulheres refugiadas</b>	
<i>Carolina Moura Klautau</i> .....	13
<b>LGBTQI venezuelanos(as) em Boa Vista, Roraima: desafiando categorias e representações</b>	
<i>Caobe Lucas Rodrigues de Sousa</i> .....	33
<b>Uma fotografia para habitar</b>	
<i>Débora Klempos</i> .....	55
<b><i>Una película para nosotros:</i> pesquisa e criação fílmica com uma família venezuelana</b>	
<i>Marcos Vinicius Yoshisaki</i> .....	69
<b>Movimentos, sabores e narrativas: produzindo imagens com deslocados da Síria em São Paulo</b>	
<i>Natália Neme Carvalhosa</i> .....	89
<b>Registro e construção de si em <i>Purple Sea</i></b>	
<i>Laís de Lorenço Teixeira</i> .....	115
<b>Imagens indesejáveis: <i>Água prateada</i>, um autorretrato da Síria</b>	
<i>Mariana Teixeira Elias</i> .....	127
<b>O ensaísmo excursivo em <i>Viajante da meia noite</i></b>	
<i>Milena Ribeiro Magalhães</i> .....	139

# (In)Visibilidades do refúgio

*Ana Carolina de Moura Delfim Maciel*

*Se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra.<sup>1</sup>*

Minha atuação acadêmica se situa numa interface entre narrativa histórica, trajetórias de vida e a realização de documentários audiovisuais. Dirigi até o momento cerca de quarenta vídeos e documentários e foi justamente como documentarista que me aproximei da temática dos deslocamentos forçados<sup>2</sup>. No projeto piloto Retratos Falados venho gravando depoimentos com refugiados sírios, africanos e venezuelanos e, ao longo desse processo, me indago qual seria – na sociedade contemporânea – o lugar da fala dessas vítimas que, devido a conflitos e perseguições, prosseguem forçadas a deixar suas casas, bairros, cidades, países, continentes em busca de refúgio. Esclareço de antemão que adoto com desconforto a designação “refugiado” – há décadas Hannah Arendt já expressava a inadequação desse termo:

“Um refugiado costumava ser uma pessoa levada a buscar refúgio por causa de algum ato praticado ou opinião sustentada. Bem, é verdade que tivemos que buscar refúgio; mas não praticamos nenhum ato e a maioria de nós nunca sonhou em ter qualquer opinião política radical. Conosco o termo ‘refugiado’ mudou”<sup>3</sup>.

O que caberia, portanto, nessa terminologia? Um refugiado contemporâneo, encarcerado num campo, pode receber a mesma definição de um refugiado após a II Guerra Mundial? Será que cabe na definição “refugiado” a imobilidade de ir e vir? O não acolhimento? A invisibilidade? A morte em trajetórias de fuga? Muralhas, cercas, campos de detenção e fronteiras fortemente vigiadas são a concretização material de uma situação cada vez mais crítica. A meu ver o termo “refugiado” serve para homogeneizar, numa mesma designação, amplos espectros da população mundial, numa qualificação *legal* e que definitivamente não garante seus direitos.

Nesse nosso mundo pretensamente *globalizado*, a bem dizer em frangalhos, cabe indagar: o que conecta Ucrânia, Síria, Iraque, Afeganistão, Eritreia, África Ocidental, do Centro ou do Norte? Ou, mais especificamente: o que une o menino sírio

---

<sup>1</sup> RANCIERE, J. *O espectador emancipado*, 2019, p. 94.

<sup>2</sup> Disponíveis no meu canal do YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCJe0Hr-jK8AvOrRi9PAZ6OO/videos>.

<sup>3</sup> ARENDT, H. *Nós, os refugiados*, p.477, originalmente publicado no *The Menorah Journal*, em 1943.

Aylan Kurdi, a menina salvadorenha Veronica Martinez – afogados em travessias – e o jovem Zaki Anwaki, que despencou do trem de pouso de um avião da Força Aérea dos EUA, cujas imagens chocantes foram amplamente divulgadas pela mídia mundial? Tais indivíduos estão conectados pela necessidade de fuga. Se configuram como imagens-símbolo de travessias fracassadas num determinado intervalo de tempo, mais especificamente entre 2015 e 2021. Tais fugas, em sua maioria anônimas e cotidianas, às vezes chegam aos nossos olhos turvos e acomodados com tantas tragédias que assolam a humanidade no mundo contemporâneo. O filósofo Zygmunt Bauman transparece inquietação, e urgência, de narrar o drama do refúgio em tempo real:

“Crianças afogadas, muros apressadamente erguidos, cercas de arame farpado, campos de concentração superlotados e competindo entre si para acrescentar o insulto de tratarem os migrantes como batatas quentes às injúrias do exílio, de escapar por pouco dos perigos enervantes da viagem rumo à segurança – todas essas ofensas morais são cada vez menos notícia e aparecem com menos frequência ‘no noticiário’. Infelizmente, o destino dos choques é transformar-se na rotina tediosa da normalidade – e o dos pânicos é desgastar-se e desaparecer da vista das consciências, envoltos no véu do esquecimento<sup>4</sup>.”

E o trânsito desse nomadismo forçado não cessa. Mas, do outro lado da fronteira, a imensa maioria não encontra a proteção e o acolhimento desejados. Exceção deve ser feita para o êxodo ucraniano que tem conseguido atravessar fronteiras sob intensa cobertura da imprensa. Mas será necessário um maior intervalo de tempo para analisarmos o impacto, e as consequências, desse fenômeno. Em linhas gerais, com o consentimento de leis anti-imigração, de tratados e acordos, acumulam-se indivíduos *estranhos* aos olhos de uma sociedade *documentada* e com o direito de ir e vir devidamente garantido.

\*\*\*

Partindo da temática do refúgio contemporâneo considero crucial analisar, e conceituar, narrativas audiovisuais numa perspectiva histórico-antropológica. Em seu último livro, *Estranhos à nossa porta*, Zygmunt Bauman cita Don Flynn – então diretor da Rede de Direitos dos Migrantes – quando este afirmava ao *The Guardian* que as imagens de refugiados nas ilhas gregas, dos cadáveres de crianças afogadas, das pessoas repreendidas violentamente nas fronteiras ou de migrantes e refugiados em situação de miserabilidade nos campos de confinamento (ou de concentração?) irão “constituir, para muitos, as memórias permanentes do passado”<sup>5</sup>. Pode ser que Bauman estivesse correto quando destacava esse dever de memória com a tragédia do refúgio contemporâneo.

A verdade é que em 2022 intriga o pouco acesso que temos à fala das vítimas dos deslocamentos forçados, sejam estes refugiados ou imigrantes: a grande maioria desses indivíduos pairam silenciados, invisíveis, inatingíveis. Em síntese, o drama do refúgio contemporâneo é desprovido de uma política de memória. Nos percursos de fuga, refugiados levam pouco, ou quase nada, sendo sua voz – ou seja, seu testemunho – e sua imagem que devem ser preservados numa contracorrente da invisibilidade que paira em nossos dias. Mas de que tipo de testemunho estamos falando? Haveria alguém

---

<sup>4</sup> BAUMAN, Z. *Estranhos à nossa porta*, Zahar, RJ, 2017, p.8.

<sup>5</sup> *Apud* BAUMAN, Z. *Estranhos à nossa porta*. Zahar, RJ, 2017. Artigo disponível no jornal *The Guardian*, 22 de dezembro de 2015: [www.theguardian.com/world](http://www.theguardian.com/world).

disposto a ouvir? São vários exemplos de indivíduos, vitimados pelos conflitos contemporâneos, cuja existência é questionada. Retomo aqui, a título de exemplo, o caso da menina síria Bana Al-Abed, “a voz de Aleppo”, que aos 7 anos<sup>6</sup> *tuitava* sobre o que via em meio à guerra. A reação imediata foi acusá-la de fraude. E são vários os exemplos de testemunhos desacreditados ou, simplesmente, ignorados.

\*\*\*

Numa contracorrente dessa invisibilidade temos atualmente uma crescente filmografia, embora ainda pouco divulgada, rodada em zonas de conflito, em campos de refugiados, em travessias de fuga ou em países de acolhida, constituindo um material relevante e à margem de narrativas de cunho *oficial*. Em alguns documentários fica expresso um desejo de denúncia, para que o *mundo* tome conhecimento e possa, finalmente, intervir nesse estado das coisas. Vale indagar qual é a ressonância dessas narrativas no imaginário dos indivíduos em geral, mas igualmente em acadêmicos e formadores de opinião.

Narrar uma tragédia em tempo real – situada num campo de refugiados, em zonas fronteiriças, em meio ao oceano, ou numa zona de conflito – e torná-la conhecida, não faz com que o *status quo* de milhares de pessoas, inadvertidamente denominados refugiados, deslocados, apátridas ou simplesmente indocumentados na ilegalidade, seja modificado. É necessário refletir sobre qual olhar está sendo lançado sobre essa temática e como se dá, ou não, o protagonismo dos refugiados para que possam falar por eles mesmos. Temos que ir juntando frangalhos de versões e testemunhos pois, segundo afirmava o jornalista Alessandro Leogrande, daqui a cem anos, quando explorarem as profundezas marítimas, serão encontrados milhares de cadáveres e destroços no Mediterrâneo, evidências de uma “guerra que não deixou nenhum traço na História, uma guerra que, de fato, acontece a cada dia, sem que tenhamos na realidade consciência<sup>7</sup>”.

Segundo Judith Butler, as molduras pelas quais apreendemos ou, na verdade, não conseguimos apreender a vida dos outros como perdida ou lesada [...] estão politicamente saturadas. Elas são em si mesmas “operações de poder<sup>8</sup>”. O que vemos e sob qual enquadramento? Considero que documentários resultam em instrumentos cruciais para analisarmos como crises humanitárias, e como vítimas desse sistema, são *enquadradas* e quais operações de poder estão em curso nessas narrativas. A filmografia que retoma trajetórias daqueles que passaram, e passam, por uma situação de deslocamento são marcas de uma experiência urgente, algo que deve ser forçosamente divulgado.

A presente publicação *Cadernos da Cátedra Volume II*, promovida pelo Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, traz reflexões pautadas na captação de depoimentos de refugiados(as) no âmbito de pesquisas acadêmicas e – consequentemente – na produção de fontes primárias, e sobre documentários audiovisuais que têm como tema o refúgio contemporâneo, perpassando os dramas sírio, venezuelano e afegão. Os artigos aqui reunidos, de autoria de meus orientandos como Catedrática Sênior da Cátedra Unesco/Memorial e do Programa de Pós-graduação em

---

<sup>6</sup> As postagens de Bana Al-Abed se iniciaram em 2016.

<sup>7</sup> *Apud* Roberto Saviano em sua obra *En mer, pas de taxis*, Paris, Gallimard, 2022, p. 13. Tradução livre.

<sup>8</sup> *Quadros de guerra. Quando a vida é passível de luto?* RJ, Civilização Brasileira, 2015, p. 14.

Multimeios da Unicamp, colaboram com reflexões determinantes dentre as quais destaco: como analisar testemunhos, trauma, temporalidades e narrativas audiovisuais do refúgio contemporâneo? Como tais narrativas são construídas fazendo uso de sons (silêncios) e imagens? De que maneira essa produção tem alcançado um público mais amplo? Afinal, qual o lugar da fala de refugiados, esses *indesejados*? E, em síntese, como podemos visualizar crítica e analiticamente narrativas do refúgio contemporâneo?

Finalizando, volto à citação que abre este texto. É peremptório extrapolarmos um sistema de informação, produzido e difundido pela mídia dominante e que seleciona seres e exclui largos espectros populacionais, tais como os refugiados contemporâneos. Que possamos conferir a esses “corpos sem nome”, tal como os qualifica Todorov, seus devidos nomes, suas imagens, seus olhares e suas narrativas. Só assim cumpriremos nosso dever de memória, trazendo da invisibilidade um drama que assola o planeta nesse limiar do século XXI.

Boa leitura!

***Ana Carolina de Moura Delfim Maciel***

Historiadora, documentarista e professora permanente do Programa de Pós-graduação em Multimeios (Instituto de Artes/Unicamp). Preside a Cátedra para refugiados Sérgio Vieira de Mello, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e coordena a Coordenadoria de Centros e Núcleos Interdisciplinares de Pesquisa (Cocen/Unicamp). É International Fellow do Institut Convergences Migrations (ICM Paris). Foi professora Catedrática Sênior da Cátedra Unesco/Memorial, no âmbito da rede de cooperação Unitwin, junto ao Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL), em 2021.

# 15 anos de investigação com refugiados. O que aprendemos com o terreno, a partir da experiência portuguesa?

*Maria Cristina Ferraz Saraiva Santinho*

**Resumo:** Na conferência aqui transcrita<sup>1</sup>, proferida no Seminário Internacional Vidas Refugiadas, promovido pela Cátedra Unesco/Memorial da América Latina, abordam-se diversos assuntos relacionados com a experiência e reflexão analítica da autora, sobre as políticas e práticas de asilo e refúgio, a partir de Portugal. Reflete-se, igualmente, a partir do terreno, sobre mobilidade humana, subalternização e caminhos de resistência.

**Palavras-chave:** mobilidade; refúgio; política; integração

Expresso, desde já, o meu gosto e orgulho por poder estar presente no prestigiado Seminário Cátedra Unesco/Memorial. Agradeço ao convite do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, na pessoa da Profa. Dra. Luciana Ginezi, diretora e coordenadora da Cátedra. Agradeço, igualmente, à Profa. Dra. Ana Carolina Maciel, presidenta da Cátedra Sérgio Vieira de Mello; a Jorge Damião de Almeida, presidente da Fundação Memorial da América Latina, a Alexandre Barbosa, gerente de assuntos académicos, ao meu colega e amigo de longa data, Omar Ribeiro Tomás, que nos colocou em contacto e, finalmente, a todas e todos os presentes.

Falar sobre pessoas em situação de refúgio é falar de mobilidades forçadas. Mas, por que *forçadas* se, como refere Tim Cresswell<sup>2</sup>, “a mobilidade é central para o que é ser humano”? Infelizmente, por razões essencialmente políticas e financeiras, nem todos se podem mover da mesma maneira, ou com a mesma liberdade. Há uma hierarquia no movimento, e esta hierarquia faz com que surjam conceitos e categorias jurídicas diferentes, como por exemplo “turistas”, “empreendedores internacionais”; “nômades digitais”; “estudantes Erasmus”<sup>3</sup> etc. Todas estas categorias, que correspondem a pessoas concretas, circulam pelo mundo livremente, bastando-lhes apenas um passaporte – ou mesmo um Cartão de Cidadão, no caso de pertencerem a um país da União Europeia, por exemplo. Ter um passaporte na mão é mais do que um simples documento para viajar a trabalho, ou nas férias: é poder atravessar fronteiras em

---

<sup>1</sup> A transcrição preservou a grafia usada em Portugal.

<sup>2</sup> *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. Abingdon, Inglaterra: Routledge, 2006. p.2.

<sup>3</sup> **Nota do editor:** Estudantes de graduação, mestrado, doutorado ou de prática de estágio, bolsistas do programa Erasmus, da União Europeia, que fomenta o intercâmbio de alunos, concedendo bolsas de estudo para os alunos cursarem até um ano em universidades de outro país.

liberdade, além de ser um indicativo de que se pertence a algum lugar no mundo, assim como poder obter determinados benefícios, nomeadamente, de cidadania.

Contudo, também existem hierarquias nos passaportes. Em 2020, por exemplo, o passaporte mais valioso – isto é, aquele que confere mais direitos e benefícios, nomeadamente no acesso livre a outros países sem necessidade de visto – foi atribuído ao Japão (com acesso a 191 países). Portugal aparece em 7º lugar na lista, juntamente com a Suíça, Irlanda, Holanda e Austrália (acesso a 185 países, sem necessidade de visto). Já os passaportes de cidadãos da Síria, Iraque e Afeganistão aparecem no último lugar do *ranking* mundial, o que é bastante elucidativo para a nossa questão.

Sabemos já que a mobilidade difere muito, de acordo com quem somos e, sobretudo, de onde vimos. Face àquela que se transformou na tal “Fortaleza Europa” (para referir apenas uma das muitas fronteiras existentes por esse mundo fora), a mobilidade – ou, mais precisamente –, o escrutínio sobre quem exerce esse direito, é cada vez mais severo, em particular quando se trata de refugiados, cujo tema nos traz aqui.

As políticas securitárias que aparentemente existem para nos defender da suposta “invasão de refugiados”, conhecida desde 2015 pelo termo discutível “crise dos refugiados”, é afinal o reflexo de políticas ocidentais xenófobas que vêm nos outros – imigrantes e refugiados – uma ameaça à imaginada coesão interna, grupos humanos que passam a ser controlados, vigiados, segregados, punidos e, quanto antes, afastados ou mesmo expulsos de muitos países. Isso acontece nos países do Leste europeu (Polónia, Hungria, República Checa...) ou mesmo nas aparentemente tão democráticas e humanistas Dinamarca e Suécia, como foi o caso recente de expulsão de refugiados afegãos, apesar do princípio de “*non refoulement*”<sup>4</sup>.

Seja qual for a abordagem que se faça em torno do tema refúgio – científica e académica, jurídica, assistencialista ou mesmo artística –, é fundamental não esquecer que a lente principal para analisar este fenómeno humano deve ser, acima de tudo, política. São as más políticas que geram a necessidade de refúgio. São também as más políticas e os subsequentes interesses financeiros ocidentais – para além de possíveis conflitos internos em cada país – que originam pessoas refugiadas: nomeadamente perseguições étnicas, religiosas, culturais e de género. São más políticas que, ao longo dos séculos XX e XXI, têm provocado direta ou indiretamente sucessivas guerras geoestratégicas pela venda de armamentos a uma das fações (ou ambas) em conflito, num determinado território. Ou também pela ambição colonialista sobre a posse de riquezas naturais, provocando, por vezes, desequilíbrios climáticos – que originam um novo conceito, os “refugiados do clima”.

Voltando a 2015: a Europa ficou marcada pela proclamada e já referida “crise dos refugiados”, em consequência das guerras na Síria e no Iraque, da guerra civil no Afeganistão, do regime ditatorial na Eritreia ou em resultado das pressões políticas, religiosas e de violação dos direitos humanos realizadas pelo autoproclamado Estado Islâmico ou Daesh. Em suma, a instabilidade vivida no Médio Oriente produziu um dos maiores movimentos migratórios registados em direção à Europa e o maior movimento de pessoas em busca de proteção internacional, desde o fim da Segunda Guerra

---

<sup>4</sup> O princípio do *non-refoulement* corresponde a um termo jurídico e significa, sucintamente, que ninguém pode ser reenviado para o país onde é perseguido.

Mundial<sup>5</sup>. Nesse mesmo ano entraram na Europa, via Grécia e Itália, por mar e terra, mais de 1.300.000 requerentes de asilo; e estima-se que tenham morrido na travessia no Mar Mediterrâneo mais de 3.700 pessoas. A falta de respeito pelos direitos humanos – e a falha de cumprimento de muitos países europeus face à assinatura da Convenção de Genebra e restantes obrigações internacionais – revelou novos e crescentes movimentos de extrema-direita, racistas e xenófobos, que se insurgiram quanto ao acolhimento dos refugiados. Entre estes países estão, por exemplo, a Hungria, a República Checa, a Polónia, mas também a Itália e a Espanha. Alguns académicos, entre os quais me incluo, chamaram a atenção de que, ao invés de se continuar a referir a “crise dos refugiados”, o que se revelou foi uma verdadeira “crise europeia”: afinal, de continente respeitador dos direitos humanos, democrático, unido e livre, a Europa se revelou rapidamente como continente onde a democracia e os direitos humanos estão em jogo e onde a hospitalidade deu, muito rapidamente, lugar à hostilidade.

Mas as fronteiras também se tornaram moventes. Isto é: para além das fronteiras naturais surgiram, cada vez mais agressivos, novos tipos de fronteiras, incluindo as marítimas, controladas através da agência europeia Frontex. O Mediterrâneo tornou-se o palco de um projeto global de afinilamento e controlo da circulação de pessoas imigrantes e refugiadas. Por exemplo, os tentáculos de gestão das fronteiras europeias passaram a ser negociados através de acordos de cooperação com países do norte de África, como a Líbia, o Marrocos, o Níger, o Egito, a Argélia, a Tunísia ou a Mauritânia. É também a partir destes países (e respetivos poderes administrativos e agências) que, através de acordos políticos de cooperação e policiamento de migrantes, se domina e controla a mobilidade humana, impondo regras de circulação cada vez mais apertadas. Regras que têm como consequência ameaça mortal a todos aqueles que pretendem chegar à Europa para salvar as suas próprias vidas – porque, sabemos, regressar aos países de destino, implica a morte certa.

No meio destas subjetividades que demarcam os espaços de fronteira – reprodutoras de fluxos que ora definem pertenças, ora exclusões – surge o conceito de “liminaridade”, trabalhado pela antropóloga Liisa Malkki<sup>6</sup>. A liminaridade sublinha o modo como esta é produzida pela soberania dos estados-nação e se aplica à vida dos refugiados, por quanto estes são continuamente forçados a manter-se em trânsito, numa vida à margem – até, idealmente, conseguirem obter o merecido estatuto jurídico, concedido por um determinado Estado, como no Brasil, em Itália, ou em Portugal, por exemplo. Não utilizo aqui a vocábulo *idealmente* com leviandade. Na verdade, nas minhas aulas, em vez de usar o termo “refugiados”, prefiro referir-me a “pessoas em situação de refúgio”. O conceito de *refugiado* refere-se a uma *categoria política e jurídica e não a uma identidade*.

Contudo sabemos, através da experiência de pesquisa em trabalho de campo, que o termo refugiado engloba outra categorização, que é a de “requerentes de asilo” – esta, pelo menos em Portugal, remete a condições de escrutínio permanente por parte das autoridades, e implica uma condição de vida mais frágil e precária, que se estende ao longo dos anos. De facto, a aquisição do estatuto de refugiado pode tardar vários anos, assim como, também, a transição de estatuto de refugiado para o de cidadão com

---

<sup>5</sup> À data de revisão desta transcrição, a maior avalanche de refugiados, a nível mundial, constitui-se de ucranianos que fogem à guerra provocada pela invasão russa à Ucrânia.

<sup>6</sup> *Purity and Exile: Violence, Memory, and National Cosmology*. Chicago, EUA: University of Chicago Press. 1995.

direito a nacionalidade. Porém, a obtenção do tão desejado “Cartão de Cidadão” – que, ao fim de sete ou mais anos, lhes permite tornarem-se cidadãos portugueses de pleno direito – raramente lhes confere a possibilidade de sair do lugar de precariedade subalterna e exclusão social a que a maioria das instituições os remetem. Falarei disto mais adiante.

Ao abrigo da criação da Agenda Europeia para as Migrações, e na sequência da tão proclamada “crise dos refugiados”, o governo português assumiu o compromisso de acolher 2.951 refugiados, adotando uma perspectiva humanista e solidária. Outros factores contribuíram também para esta decisão. Entre os principais, contam-se o crónico e assustador envelhecimento da população portuguesa e, também, a sistemática desertificação dos territórios rurais. Um outro fator que pode ajudar a compreender esta declarada disponibilidade para acolher refugiados (quer por parte do governo, quer por parte da sociedade em geral) deve-se ao facto de que a maioria destes refugiados surgidos a partir de 2015 são sírios e afegãos, todos eles brancos e fenotipicamente muito semelhantes a uma boa parte da população portuguesa. O tema da racialização, como fator de acolhimento de refugiados em Portugal, requer ainda pesquisa aprofundada. Porém, estou em crer que se fossem originários de África, as boas intenções de acolhimento provavelmente não se fariam sentir do mesmo modo.<sup>7</sup>

De forma a estruturar o acolhimento e integração dos refugiados, o governo decidiu criar um grupo de trabalho com representantes das principais instituições, desde o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, à Direção Geral da Saúde e Alto Comissariado para as Migrações. Simultaneamente, assistiu-se a uma notável mobilização de entidades da sociedade civil, bem como pessoas anónimas, no sentido de viabilizar o acolhimento de um número muito significativo de refugiados. A maioria destas instituições era de carácter religioso, mas também surgiram Câmaras Municipais e ONGs. De um modo geral, estas instituições não tinham experiência prévia no acolhimento de refugiados.

Se, à partida, é de louvar esta solidariedade e hospitalidade espontânea, é também importante referir que, pelo facto de não haver um plano estruturado para o acolhimento – que incluísse formação adequada dos técnicos, para o que significa estar refugiado, para além da formação sobre diversidade cultural e direitos de cidadania – houve, e continuam a haver, muitas incompreensões e abusos de carácter xenófobo, perpetrados sobre eles. Como resultado, a hospitalidade inicial transformou-se, em muitos casos, em hostilidade. A coação exercida pelos técnicos sobre como estes homens ou mulheres em situação de refúgio se devem comportar – de acordo com os proclamados “valores morais portugueses” –, punindo-os se não correspondem às suas expectativas, faz transparecer uma mentalidade colonialista que tem prazer em “educar” os outros, exercendo o seu papel autoritário sobre aqueles que consideram subalterno, porque precisam de ajuda, contribuindo, ainda mais, para a sua vulnerabilização. Creio que fica bem claro que, enquanto não houver espaço para o reconhecimento da importância das mútuas aprendizagens, através de um verdadeiro intercâmbio de conhecimentos entre refugiados e população autóctone, não teremos ainda compreendido o sentido de uma sociedade intercultural baseada nos direitos humanos.

---

<sup>7</sup> Inesperadamente, hoje, passados 14 dias de guerra na Ucrânia, somos testemunhas da enorme onda de solidariedade, em Portugal, como em tantos outros países para acolher refugiados ucranianos. “São como nós”, escuta-se em várias plataformas. Coloco, então a mesma questão: seria a solidariedade igual, caso a cor da pele fosse diferente? Deixo a pergunta em suspenso.

Infelizmente, na minha opinião não se deu uma grande evolução na melhoria das respostas estruturais adequadas de 2015 até agora, o que faz com que continuemos a agir com base na solução emergencial, como recentemente aconteceu relativamente à Covid-19 e ao acolhimento dos afegãos.

Apesar do reduzidíssimo número de refugiados em Portugal, muitos continuam a sair do país, alegando a enorme dificuldade de integração. “Portugal é bonito e bom para passar férias, mas viver aqui é muito difícil para nós”, dizem.

Entretanto, as instituições estatais continuam a apresentar relatórios animadores e repletos de projetos interessantes. Porém, a realidade do quotidiano vivida pelos refugiados não reflete, de todo, este positivismo institucional e isento de autocrítica. Salvo raríssimas exceções, a maioria dos refugiados não logra romper as amarras da subalternização prolongada nos anos. São várias as situações que contribuem para tal. Vou nomear apenas algumas, sendo que para as entender é necessário ter em conta que, apesar de o número de refugiados em Portugal ser diminuto, por comparação à maioria dos países europeus (não sendo sequer capazes de formar comunidades com base na identidade cultural), o seu perfil é muito heterogéneo e em constante mudança. Esta heterogeneidade (de género, países de origem, etnias, idiomas, classe social e formação académica ou profissional) faz com que, para providenciar uma boa integração, seja necessário encontrar respostas sistemáticas adequadas a nível nacional.

Um dos principais problemas constantemente detectados na pesquisa reside na dificuldade em encontrar soluções para uma eficaz aprendizagem da língua portuguesa. Este é um dos fatores estruturantes para uma boa integração. Sem o domínio da língua, não conseguirão encontrar empregos adequados aos seus saberes, para além de serem os últimos a ser selecionados na longa fila dos nacionais que procuram emprego. Do mesmo modo que lhes será muito difícil permanecer com êxito no ensino superior, por exemplo, onde o esforço hercúleo para acompanhar a matéria, no meio do caos das suas condições particulares de vida, acaba por criar novos sentimentos de desadequação e desistência do tão almejado caminho académico. Concomitantemente a precarização laboral leva a salários incompatíveis ao sustento de uma família, ou mesmo de cada pessoa individualmente, num país onde a habitação se tornou proibitiva à maioria de nós, portugueses. Todavia os discursos institucionais sobre a necessidade de autonomização dos refugiados, relativamente aos subsídios do Estado, não são mais que convites ao abandono do país, encurralados entre a ausência de soluções e cortes arbitrários ao apoio social. É efetivamente o que a maioria dos refugiados acaba por fazer: sair de Portugal porque, para a maioria, não é possível ter uma vida digna e autossuficiente neste país. Mas o risco dessa saída é também enorme: de acordo com as leis europeias (Eurodac), um refugiado só pode residir no país que lhe deu asilo, sob pena de passar a ser considerado imigrante *ilegal*, ou indocumentado. Tal significa que, daí a diante, correrão riscos acrescidos na Europa, desprotegidos de direitos, sujeitos a exploração económica e social.

O filósofo Achille Mbembe<sup>8</sup> refere-se a estas vidas em mobilidade forçada e precariedade como “vidas descartáveis” (*disposable lives*), eternamente à espera, em pré-morte social, no limbo da existência. Afinal esta “crise migratória” veio sobretudo favorecer os Estados, que passaram a exercer o poder e o controle sobre os corpos, colocados à disposição para serem explorados, redundantes; ao fim e ao cabo, corpos sem dinheiro e sem direitos.

---

<sup>8</sup> *Políticas de inimizade*. Lisboa: Antígona. 1997.

Para finalizar, gostaria de abordar duas últimas questões. Uma, a que vou chamar *focos de resistência*, e a outra, *novos caminhos de pesquisa*.

Tendo começado a minha investigação em antropologia há tantos anos, utilizando metodologias etnográficas, nomeadamente trabalho de campo e observação participante, tenho tido o privilégio de assistir ao percurso de muitos homens e mulheres refugiadas, ao longo do tempo. Para mim, mulher, ativista, para além de académica, a antropologia – em particular quando se escolhem temas como os que eu escolhi: pessoas em situação de refúgio – não deve estar desligada de uma visão do mundo mais participativa, que se assume do lado da defesa dos direitos humanos e da justiça social, tentando encontrar soluções (ou pelo menos caminhos alternativos) para os problemas; e não somente analisá-los do ponto de vista científico, partilhando os resultados entre colegas, no espaço fechado da academia. Falo, portanto, da necessidade inequívoca de assumir o posicionamento, através do *lugar da fala*. Esse posicionamento permitiu-me acompanhar de perto o nascimento dos primeiros coletivos de refugiados, tendo inclusive ajudado a formar a primeira associação: Associação de Refugiados em Portugal. Esta associação deu origem a outras ainda existentes e que, atualmente, formam um coletivo maior, autodenominado Fórum Refúgio.

A pertença dos refugiados a estas ONGs contribui para a reconfiguração de um sentido identitário, através da sua participação nos mecanismos de decisão, na colaboração produtiva, na definição de objetivos, na negociação de um consenso e na partilha de problemas e soluções para esses mesmos problemas, não só através de um coletivo, mas também na transformação do potencial de cada indivíduo inserido nesse grupo. Neste processo, cada refugiado passa a ter uma nova oportunidade de redefinir a sua identidade (grupo dos somalianos, dos afegãos, costa marfinenses, sírios...), tanto no nível simbólico como político, pela conquista de um papel ativo no interior do grupo com o qual se identificam, bem como uma estratégia de luta contra uma vitimização imposta pelo contexto sociopolítico. Também os grupos de mulheres refugiadas ganharam uma expressão ativa, tendo constituído, dentro do Fórum Refúgio, o grupo A Voz das Mulheres; e até membros da academia, a que gentilmente denominaram Academias na Mesa, cujo principal objetivo é dialogar entre as práticas quotidianas e a investigação científica produzida sobre esta matéria.

O Fórum Refúgio assume um papel importantíssimo, tanto face às outras instituições, incluindo as estatais (embora nem sempre estas o reconheçam), como principalmente em relação aos refugiados residentes no país, por vezes dispersos e isolados no território nacional. Pelo seu conhecimento do que é estar em situação de refúgio, pela pertença a várias nacionalidades e grupos étnicos, pelo domínio de muitos idiomas, mas também pelo autodidatismo sobre o conhecimento aprofundado da legislação portuguesa, são eles que ocupam um papel primordial de ajuda à maioria dos refugiados na sociedade portuguesa. Esse papel é o de *mediadores socioculturais*, peça esta importantíssima no mapa das políticas de asilo em qualquer país. Porém, considero que existe ainda pouca vontade das instituições governamentais para reconhecer verdadeiramente este papel fundamental do coletivo de refugiados. De modo a evitar a subalternização estrutural a que estão sujeitos, é necessário assumir dois aspetos fundamentais: 1) criar mecanismos de acesso destes coletivos a financiamentos que lhes permitam estar no terreno em continuidade – foi graças à solidariedade do Fórum Refúgio, e não ao assistencialismo estatal, que muitos requerentes de asilo, confinados durante a pandemia, tiveram acesso a alimentos e medicamentos; e 2) incluí-los, com

igualdade de direitos, nos processos de decisão horizontal, sem os sujeitar a hierarquias determinadas pelo poder hegemónico.

Por último, e agora do ponto de vista académico, sobre os *novos caminhos de pesquisa* e o que considero que melhor tem funcionado relativamente a todos os projetos que envolvem a integração de refugiados. Dada a complexidade sociocultural e linguística destas comunidades, constato que é preciso estar no terreno, desenvolvendo relações de confiança que nos permitam perceber, com o maior rigor possível, o que eles e elas necessitam no presente (evitando referências ao passado traumático). Mas, principalmente, tentar saber como se projetam no futuro, como gostariam de contribuir para o país que é agora a sua casa – porque asseguro: ao longo destes 15 anos de investigação, não conheci ninguém que quisesse depender dos subsídios do Estado.

Desde logo, considero que os projetos de investigação|ação devem pautar-se sempre por uma visão holística e interseccional. Tenho também observado que são os projetos artísticos que incluem teatro, *performance*, música, dança, artes visuais, que melhor têm contribuído para a integração de refugiados na sociedade. Um dos que acompanho na ótica da observação participante é um projeto de teatro, com refugiados e imigrantes, denominado: *Une histoire bizarre*<sup>9</sup>. Congrega homens e mulheres de várias idades e variadíssimas proveniências nacionais, linguísticas, religiosas e culturais. Tem sido através da expressão corporal, nos ensaios, que as emoções ganham novos modos de expressão. Se, antes, mulheres muçulmanas não se cruzavam no mesmo espaço com homens desconhecidos e com outras referências de género, por exemplo, agora, esta experiência de construção conjunta de um guião para teatro, tem-lhes permitido ultrapassar estas barreiras culturais, morais e de género, tornando-os mais preparados para interagir numa sociedade multicultural, como é neste caso a portuguesa – se bem que poderia ser em qualquer outro país.

Salvaguardar o direito à diferença, respeitando as respetivas identidades e aquilo que elas aportam para a sociedade de acolhimento é, quanto a mim, a melhor forma de promover uma integração verdadeiramente baseada nos direitos humanos. A expressão artística, quando bem participada e dirigida, pode ser facilitadora dessa mesma prática.

Muito obrigada pela vossa atenção.

## Referências

CRESSWELL, Tim. *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. Londres: Routledge, 2006. ISBN: 9780190908911.

MALKKI, Liisa H. Refugees and Exile: From Refugee Studies to the National Order of Things. In *Annual Review of Anthropology* [online], 1995b, 24, p. 495-523. Disponível em: <https://doi.org/10.1146/annurev.an.24.100195.002431>. Acesso em: 30 abr. 2019.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona. 2017 [2016]. ISBN: 978-972- 608-289-7.

---

<sup>9</sup> Mais informações em: <https://www.unehistoirebizarre.pt/>.

***Maria Cristina Ferraz Saraiva Santinho***

Cristina Santinho, como é mais conhecida, foi palestrante convidada do Seminário Internacional Vidas Refugiadas – Cátedra Unesco/Memorial da América Latina, promovido pelo Centro de Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL) em 2022. É doutora pelo Departamento de Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE/IUL) com a tese “Refugiados e requerentes de asilo em Portugal: contornos políticos no campo da saúde” (2011). A sua área de investigação, por excelência, tem versado o acolhimento e integração de refugiados em Portugal, quer do ponto de vista da saúde, quer da educação e da integração através da arte. É investigadora integrada, contratada pelo Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA/ISCTE), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Pertence ao Grupo de Investigação “Governança, Políticas e Quotidiano”.

# Narrar entre nós: as histórias de vida de mulheres refugiadas

*Carolina Moura Klautau*

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo compartilhar as produções simbólicas de mulheres em situação de refúgio, usuárias da Casa de Passagem Terra Nova, localizada em São Paulo. Durante seis encontros, as protagonistas desta pesquisa puderam compartilhar seus olhares sobre sonhos, desejos e planos; sobre o acolhimento no Brasil; sobre a experiência de ser uma mulher em deslocamento; e sobre a convivência com mulheres de países e culturas diferentes, dentro de uma casa de passagem – local em que pessoas em situação de refúgio podem viver por seis meses ou até alcançarem independência financeira. Este trabalho se divide em duas partes: na primeira, discuto questões relacionadas aos estudos de refúgio e gênero e alteridade; e na segunda, abordo a metodologia *narrar entre nós* utilizada nas oficinas e as contribuições essa metodologia proporciona às mulheres em situação de refúgio: preencher a lacuna de tempo entre a chegada ao Brasil e a conquista da autonomia; uma identificação com as demais experiências de ser uma mulher em movimento e, ao mesmo tempo, o reconhecimento de como as diferenças entre elas pode ser uma aliada à integração sociocultural do grupo ao país de acolhida.

**Palavras-chave:** mulheres refugiadas; estudos de gênero; histórias de vida; narrativa

## **Refúgio não é neutro: questões de gênero e deslocamento**

Apesar de mais da metade da população em situação de refúgio no mundo ser composta por mulheres e crianças, segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), o tema do refúgio ainda invisibiliza as mulheres, de acordo com Teresa Kleba Lisboa (2006). Para Simone Andrea Schwinn e Marli Marlene Moraes da Costa (2016, p. 216), é como se os estudos sobre esse tipo de migração<sup>1</sup> não dessem conta das “diferentes dimensões que a violência alcança na vida das mulheres

---

<sup>1</sup> A Convenção de Genebra de 1951 considera como pessoa refugiada aquela que precisa sair do seu país de origem por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas, porque não há garantias de proteção nesse local. Inicialmente, para o reconhecimento da situação de refúgio havia a limitação geográfica, de circunstâncias ocorridas na Europa. Em 1967, o Protocolo sobre a Convenção relacionado ao Estatuto dos Refugiados tornou o documento de 1951 universal. Com o passar dos anos, outras iniciativas ampliariam ainda mais o escopo de pessoas com direito ao reconhecimento da condição de refugiados e refugiadas (QUINTANILHA, 2019).

refugiadas: cultural, social, psicológica, sexual”, mesmo que estejamos atravessando um período de “feminização das migrações” (LISBOA, 2006).

A literatura específica sobre migrações internacionais, nos últimos anos, tem destacado o crescimento da migração feminina. Com a expressão “feminização das migrações”, em geral, costuma-se identificar três fenômenos: o aumento quantitativo das mulheres migrantes, a mudança do perfil e a maior visibilidade do universo feminino no âmbito migratório (MILESI; MARINUCCI, 2016, *online*).

Para se ter uma ideia, dados de 2019 do Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe da ONU indicam que para cada 100 homens pobres na região, existem 112,7 mulheres na mesma situação. E quando assume o rosto de mulher, a pobreza faz com que elas, cada vez mais, vão em busca de melhores condições de vida para sua família e para si próprias (SCHWINN; COSTA, 2016) – o que muitas vezes é sinônimo de migração.

O número de mulheres que migram, sozinhas ou acompanhadas de seus familiares, tem aumentado significativamente nas estatísticas nacionais e internacionais, dado o caráter multidimensional dos papéis atribuídos à mulher na família, incluindo sua maior responsabilidade em relação aos filhos, ao sustento da família e o seu deslocamento em função de casamentos (LISBOA, 2006, p. 152).

Acrescente-se ao quadro ainda outros fatos: as mulheres recebem, quando empregadas, recebem remuneração inferior aos homens; elas são as principais vítimas da violência de gênero; são mais atingidas pela violação dos direitos humanos – tanto durante o processo de imigração quanto na chegada ao país de destino; e, além disso, são também as maiores vítimas do tráfico humano e de situações de escravidão em seus trabalhos, como afirmam Rita da Rosa, Betina Hillesheim, Douglas Weber e Leticia Holderbaun (2019).

Falar sobre como as questões relacionadas ao gênero atravessam o processo do refúgio é jogar luz sobre um fenômeno cada vez mais intenso, o da “feminização das migrações”; é tentar promover iniciativas de melhor integração sociocultural para esse grupo; e é também romper com a ideia de que a mulher só merece visibilidade quando o assunto é a casa, a família e o universo doméstico.

Os movimentos migratórios e as deslocamentos forçados, de pessoas refugiadas, não são processos neutros ao gênero. Neste sentido, as políticas e a legislação relativas ao asilo e aos direitos de pessoas migrantes e refugiadas, as respostas humanitárias, as políticas de acolhimento, têm de ser sensíveis ao gênero, respeitando a diversidade intrínseca dos grupos e não encerrando estes mesmos grupos em categorias homogêneas (refugiadas/os, mulheres, homens, muçulmanos/as, heterossexuais etc.). Se abordamos o asilo ou o processo migratório como neutros ao gênero, estamos a perpetuar desigualdades e a manter um véu sobre as experiências concretas de mulheres e homens, meninas e meninos, raparigas e rapazes, pessoas refugiadas ou migrantes – não se pode tratar de modo igual o que é diferente (LUÍS; SILVA; AUER; ALBUQUERQUE, 2017, p. 130).

Pensar nas diferenças entre as mulheres em situação de refúgio é fundamental para planejar políticas públicas eficientes de integração do grupo ao país de acolhida, porque as questões culturais e identitárias “acabam por implicar em novos e diversos modos de compreensão do mundo, assim como diferentes acontecimentos e motivos

passam a organizar diversos níveis de deslocamento” (ROSA; HILLESHEIM; WEBER; HOLDERBRAUN, 2019, p. 141).

Vale mencionar que cada vez mais mulheres estão assumindo o protagonismo nas lutas políticas e sociais no país de destino, o que demonstra a importância de considerar o recorte de gênero para pensar o refúgio. No Brasil, por exemplo, há a Frente de Mulheres Imigrantes e Refugiadas, coletivo localizado em São Paulo, que promoveu, em 2014, a 8ª Marcha dos Imigrantes, reivindicando o fim da violência contra as pessoas imigrantes e a equidade de gênero (WALDMAN; MORALES, 2017, p. 4). Há também o trabalho desenvolvido pela ONG Cemir (Centro da Mulher Imigrante e Refugiada) para alcançar a igualdade de gênero e empoderar mulheres e crianças.

Por fim, vale destacar a atuação de Hortense Mbuyi, eleita, em 2021, presidenta do Conselho Municipal de Imigrantes da Prefeitura de São Paulo. Forçada a sair da República Democrática do Congo devido a seu engajamento político, a advogada formada em Direito Econômico e Social tem como uma de suas principais atividades a fiscalização do Plano Municipal de Políticas Públicas para Imigrantes, cujo objetivo é planejar ações para atender as necessidades de pessoas refugiadas e imigrantes até 2025 (PACHIONI, 2021).

Para tentar entender o retrato do refúgio no país, o ACNUR lançou em maio de 2019 o estudo “Perfil Socioeconômico dos Refugiados no Brasil”<sup>2</sup> e chegou às seguintes conclusões: cerca de 57% da população refugiada que vive no Brasil mora em São Paulo; 22% se identificam com o gênero feminino; 88% têm entre 18 e 49 anos; quase 50% das pessoas em situação de refúgio são solteiros e solteiras; e 46% se consideram negros e negras.

Ainda a respeito do panorama do refúgio no Brasil, de acordo com o relatório *Refúgio em números*, desenvolvido pelo Comitê Nacional para os Refugiados (Conare) e pelo Observatório das Migrações Internacionais (OBMigra), ao final de 2020, quase 60 mil pessoas em situação de refúgio viviam no Brasil. O número de pedidos de reconhecimento da condição vem crescendo consideravelmente a cada ano, com exceção de 2020, ano da eclosão da pandemia causada pelo coronavírus: em 2017, foram mais de 33 mil pedidos; em 2018, 80.057; em 2019, 82.552; e em 2020, 28.899 – um decréscimo de 65% em relação ao ano anterior, devido à emergência sanitária (SILVA; CAVALCANTI; OLIVEIRA; COSTA; MACEDO, 2021). Venezuelanos e venezuelanas constituem a maior parte das pessoas refugiadas no Brasil (são cerca de 46 mil), seguidas por aqueles e aquelas que vieram da Síria (3.500 aproximadamente) e do Congo (1.050 pessoas), de acordo com o ACNUR.<sup>3</sup>

As informações coletadas pelo ACNUR, Conare e OBMigra tornam ainda mais evidente a importância de atentar para o refúgio no Brasil e, especialmente, de refletir sobre como as questões de gênero perpassam a vivência dessa situação. Por isso esta pesquisa centrou-se em mulheres em situação de refúgio, com o objetivo de apresentar sua produção simbólica, seus sonhos, desejos e planos, seus olhares sobre sua experiência como mulheres em deslocamento, em convivência com culturas diferentes, e sobre seu

---

<sup>2</sup> Dados disponíveis em: <https://www.acnur.org/portugues/wp-content/uploads/2019/05/Resumo-Executivo-Versa%CC%83o-Online.pdf>.

<sup>3</sup> Ibidem.

acolhimento no Brasil. Essa produção foi realizada durante seis oficinas desenvolvidas com base no que estou chamando de “narrar entre nós”, para conhecer como a narrativa de si e a prática concomitante da escuta atenta poderiam beneficiar mulheres com essa vivência.

Os encontros ocorreram entre 19 de outubro e 30 de novembro de 2021 na Casa de Passagem Terra Nova, localizada no bairro da Mooca, em São Paulo. Cada encontro reuniu um grupo de aproximadamente cinco usuárias da Casa de Passagem mais uma funcionária do local, em conversas relacionadas ao universo do refúgio.

Ao longo das oficinas, Oneida, Rocelia e Virginia (provenientes da Venezuela); Landu, Asimbu, Rose, Ester e Nadine (de Angola); Victorine (da República Centro-Africana) e Chantal (funcionária da Casa de Passagem Terra Nova, refugiada do Benin) falaram sobre sonhos, desejos e planos, sobre o acolhimento e suas vivências como mulheres refugiadas no Brasil, sobre a convivência com pessoas de culturas diferentes em um mesmo espaço, e também avaliaram as trocas de experiência ocorridas entre elas.

Mas sei que é impossível para alguém que nunca passou pela experiência do refúgio colocar-se, de fato, no lugar de quem que já a vivenciou. Por isso, antes de tratar da produção simbólica dessas mulheres concretas, considero necessário apontar minhas reflexões prévias sobre formas possíveis de aproximação das protagonistas desta pesquisa.

## **Relações *eu–outro***

Tudo o que envolve relações intersubjetivas interessa aos indivíduos de todos os lugares, em todos os tempos. Isso porque essas relações colocam um foco de luz sobre os desejos e os limites dos seres humanos, suas possibilidades de transformação, ocupando o “cerne dos processos de virmos a ser outros tantos no estar com os outros, conosco mesmos, ou com os vários que há em nós” (SIMÃO, 2010, p. 87). Tais relações também preocupam pesquisadores e pesquisadoras porque provocam reflexão sobre modos de ser no mundo e do mundo. Ou seja, falar das relações *eu–outro* é falar também do *self* e de “processos subjetivos que emergem do espaço sociocultural, assim como o formam, possibilitando contínua reconstrução do sujeito no diálogo com outros, incluindo-se o diálogo polifônico entre os vários *selves* de si mesmo” (p. 89).

Para o psicólogo do desenvolvimento Jaan Valsiner, há uma tensão entre a dualidade dos mundos pessoal–cultural e sociocultural. Na constituição de seu mundo pessoal–cultural as pessoas constroem significados que serão confrontados com outros significados, construídos por elas mesmas ou por terceiros (SIMÃO, 2010). Dessa forma, a intersubjetividade se dá justamente no compartilhamento temporário de significados entre várias pessoas ou entre os mencionados “vários selves” do indivíduo. Com isso, a intersubjetividade nunca é alcançada de forma plena; mas, ainda assim, pode provocar transformações nos sujeitos. Nesse caso, conforme Simão (2008), operam “balizas”, que organizam e reorganizam as experiências pessoais de sujeitos abertos ao encontro com o mundo. Elas têm “caráter orientador da ação no entrelaço das crenças e desejos do sujeito, por um lado, e das demandas contextuais, por outro” (SIMÃO, 2008, p. 92). Intersubjetividade é comunicação, interação, incerteza,

transformação e processos construídos em conjunto. É a “migração em direção ao desconhecido” (VALSINER, 2007 *apud* SIMÃO, 2010, p. 99).

Para Valsiner a relação com o *outro* não tem fins utilitários, mas coloca em questão e negocia os valores e crenças balizadores do *eu*. O papel do *outro*, então, é relacionador. “Cada ator em interação transforma ativamente as mensagens comunicativas recebidas do outro, tentando integrá-las em sua base cognitivo-afetiva a qual, por sua vez, também pode sofrer transformações durante esse processo” (SIMÃO, 2010, p. 94). A relação, negociação, é um exemplo do entrelaçamento das crenças e da possibilidade de diálogo que as relações *eu-outro* podem promover, tendo em vista que interagir é estar situado ou situada em um terreno marcado por incertezas, oportunidades e, também, por limites estabelecidos em uma relação assimétrica.

De acordo com Valsiner, a intersubjetividade é pautada por três aspectos que são fundamentais para se refletir sobre a relação eu-outro – mais importantes ainda quando esse outro é representado por mulheres refugiadas. São eles: o fato que sujeitos em relação fazem parte de “mundos fenomenológicos” diferentes (SIMÃO, 2010, p. 99); por isso, é necessário empenho “na busca de intersubjetividade”, o que ilustra a assimetria das relações; e, a todo o tempo, é preciso construir e reconstruir “a própria noção de intersubjetividade” (p. 100).

A proposição de Valsiner sobre os processos intersubjetivos convida-nos, pois, a um *olhar ético-cognitivo* à relação eu-outro; a busca de intersubjetividade requer o envolvimento comprometido de eu e de outro por fazerem-se entender mutuamente, “como se” estivessem continuando um diálogo já iniciado, sobre um mundo previamente compartilhado (SIMÃO, 2010, p. 110).

Se Jaan Valsiner evidencia uma perspectiva ético-cognitiva das relações *eu-outro*, Ernst Boesch “focaliza, em suas proposições, a noção de ação simbólica, integrando-a às questões atinentes ao processo subjetivo-cultural do viver humano” (SIMÃO, 2010, p. 125). Sua preocupação é entender como o *self* pode ser um fenômeno cultural e como colabora para o processo de construção e reconstrução da cultura, ao mesmo tempo. O indivíduo, então, é conhecedor de si, dos outros e dos objetos por meio de sua ação (o eu-acional) na cultura.

Assim como Valsiner propõe olhar para a intersubjetividade a partir de três âncoras, Boesch também estipula três pressupostos, a partir de uma mirada sistêmica e holística:

Primeiro, a cultura é um sistema de referência, significando que cada item ou evento em um campo *cultural* está relacionado com outros itens ou eventos [...] O segundo pressuposto é que os *indivíduos agem* em um campo cultural e, assim fazendo, progressivamente constroem uma história pessoal [...] Finalmente, a ação, na medida em que é tomada na busca de uma meta, objetiva *estados futuros* do indivíduo e de sua situação [...] Esses três “sistemas” de referência – cultural, biográfico e antecipatório – constituem o substrato (*pool*) do qual a ação deriva suas qualidades simbólicas [...]. (BOESCH, 2001 *apud* SIMÃO, 2010, p. 127, *grifos do autor*)

Cultura, ação e objeto sustentam a Teoria da Ação Simbólica de Boesch. Por “cultura”, o teórico semiótico-construtivista entende os padrões de comportamento – tanto os implícitos quanto os explícitos – que são adquiridos e transmitidos pelo “sujeito-ator”, assim como suas ideias tradicionais e valores. Ela funciona como uma

reguladora da ação, sendo que esta última implica ator e situação. É “por meio de ações simbólicas culturalmente embasadas” que “cada pessoa pode agir de maneira significativa em seu campo cultural” (SIMÃO, 2010, p. 131).

Ao agir, o “sujeito-ator” experimenta o mundo e atribui significados simbólicos ao ambiente, construindo sentidos em nível individual – os quais acabam sendo negociados com outros sujeitos que, por sua vez, constroem seus próprios significados. A experiência com o mundo é encaixada na estrutura da ação simbólica do “sujeito-ator” que já está em desenvolvimento (SIMÃO, 2010).

Os objetos, por sua vez, são os formadores da cultura e, ao mesmo tempo, são indissociáveis da ação. Sujeito e objeto são inseparáveis, pois toda ação se dirige a um objeto e os objetos só adquirem significado justamente por conta de uma ação a eles dirigida. Mas, se são inseparáveis, vale dizer que não se fundem e sempre podem ser distinguidos, pois “cada ação do sujeito será uma ação sobre um objeto que já tem sua história cultural” (SIMÃO, 2010, p. 138). De forma geral, objetos têm por função regular o sentimento de identidade, balizar ações e marcar os papéis sociais.

Para a cultura, vista como processo, “são de importância, sobretudo, as ações das pessoas buscando ‘sentirem-se bem e sentirem-se em casa’, sentimentos esses mais tacitamente experimentados que conscientemente percebidos ou explicitáveis” (SIMÃO, 2010, p. 134). Quando Boesch tece um paralelo entre a cultura, ação e a tentativa de sentir-se em casa, como não pensar na situação das mulheres refugiadas? Sua perspectiva das relações *eu-outro* se configura como uma lente muito apropriada para refletir sobre a questão.

A ação do outro representa padrões e valores culturais e, quando dirigida ao sujeito, faz com que ele, sujeito, se autoavaleie em função daqueles padrões ou valores culturais por ela representados. Nesse sentido, os outros sociais oferecem modelos para a ação do sujeito, modelos esses que são, em última instância, ofertas e limites culturais à formação da identidade do sujeito (SIMÃO, 2010, p. 153).

Na esfera interacional, a relação com o *outro* pode ser fonte de diversas experiências, positivas ou negativas, para o *eu*, e pode ainda ser um modelo a ser imitado ou evitado. Ou pode proporcionar a construção do *outro* pelo *eu*, em um movimento de ir e vir entre *eu* e *outro*; ou, ainda, a construção pode ser feita por meio das dualidades e diferenças encontradas entre os sujeitos em relação. “O conhecimento que eventualmente venha a ser construído na interação não se refere exclusivamente a um assunto, mas sim a um amálgama do assunto com as posições relativas dos interlocutores” (SIMÃO, 2010, p. 158).

Como último aporte teórico para pensar as relações *eu-outro* tendo em vista a preocupação em analisar a situação das mulheres refugiadas inseridas em uma cultura frequentemente diferente da sua, entendo que é interessante dialogar com a filosofia de Emmanuel Lévinas e com a noção de alteridade, presente em sua obra. Essa noção pode ser entendida como a “*disponibilidade de alguém para o envolvimento com o diferente de si mesmo*, que é o que distingue a relação com a alteridade” (FIGUEIREDO, 1997; COELHO JR., 2007 *apud* SIMÃO, 2010, p. 239), relação esta permeada de tensão e de nebulosidade.

Assim como Boesch, Lévinas não aceita a fusão do *eu* com o *outro* quando em relação, pois isso acarretaria a eliminação da(s) dualidade(s) que constituem a interação. “As pessoas podem compartilhar tudo, menos sua própria existência” (SIMÃO, 2010, p.

244), levando *eu* e *outro* a uma solidão, pois o que cada um pode fazer é apenas viver sua própria vida.

Enquanto as relações *eu-outro* dos autores mencionados anteriormente estão pautadas por um tripé, Laupies (1999) sintetiza a temática em dois aspectos, segundo o pensamento de Lévinas:

A primeira delas é que, nessa natureza de relação, o eu legitima o outro como uma subjetividade que é, ao mesmo tempo, comparável e diferente da dele mesmo, eu. A segunda dimensão é a da impossibilidade, para o eu, de apreender clara e nitidamente a subjetividade do outro, bem como as experiências vividas por esse outro, embora haja a possibilidade de eu e outro interagirem a respeito dos relatos das respectivas experiências. Trata-se, pois, de uma insuperável *opacidade* e *nebulosidade* na relação, o que impõe, por sua vez, uma permanente tensão entre o que permanece implícito e o que pode ser explicitado, entre o que se vislumbra e o que nem se imagina, na relação com o outro. Coloca-se, assim, o inevitável limite à intersubjetividade humana. (LAUPIES, 1999, *apud* SIMÃO, 2010, p. 245)

O que Lévinas nos diz é que não há garantias, nem certezas nas relações *eu-outro*, que são permeadas de mistério – há, aí, outro diálogo com Boesch, que enxerga as relações permeadas de incertezas. É possível ao *outro* escapar do *eu*, e o *eu* pode enxergar no *outro* aspectos inacessíveis assim como aquilo que se quer manter escondido. O que existe de concreto é que o *eu* sempre busca um *outro*, e este, em algum momento, pode se trair e revelar seus segredos. No entanto, essa busca nunca termina. As tensões, os conflitos, as discordâncias e os mal-entendidos que permeiam as relações *eu-outro* devem ser considerados “não como *ruídos indesejáveis* a serem *controlados ou evitados*, mas como parte inerente do *melhor diálogo*, eticamente entendido” (SIMÃO, 2010, p. 264, *grifos da autora*).

Na filosofia de Lévinas, não é possível falar de relações *eu-outro* e tocar apenas no *eu*: é necessário transitar pela importância que o tempo tem para os sujeitos em relação – especialmente porque minha mirada se dirige para a obra *O tempo e o outro* (1993). Para este filósofo, “o instante é a realização, por excelência, da existência. Cada instante é um começo, um nascimento do eu” (SIMÃO, 2010, p. 248). E é a existência que confere a identidade ao sujeito.

Dessa forma, o fluxo passa do presente ao próximo instante, o porvir, que é desconhecido e que será experimentado. Há uma relação direta entre a alteridade e o porvir – são inapreensíveis e surpreendentes. O desconhecido tem caráter fundamental para a filosofia de Lévinas e o *outro* representa muito bem esse mistério, que funciona como alteridade para o *eu*. Só é possível a relação com o *outro* como alteridade quando há a “abertura para o desconhecido, disponibilidade para o envolvimento com o diferente, desejo de apreendê-lo” (SIMÃO, 2010, p. 250). Imagine-se então esse *outro*, esse desconhecido, como uma mulher refugiada, com cultura, valores, hábitos e costumes diferentes... É preciso ainda mais disponibilidade para o encontro – sem esquecer, é claro, de que a apreensão total dessa *outra* jamais será possível. É preciso que “o eu ultrapasse a si mesmo na tensão entre *o que cada um deles é, o que cada um deles não é e o que cada um deles pode ou não vir a ser* naquela dada relação” (SIMÃO, 2010, p. 254, *grifos da autora*), tendo em vista a responsabilidade do *eu* por si e pelo *outro*.

Ainda em *O tempo e o outro* (1993), Lévinas encontra espaço para fazer uma crítica ao sujeito que a filosofia ocidental estabelece como normativo e universal. O princípio da alteridade, aliás, pode ser representado pela figura do feminino, pois ela é mistério e ocupa constantemente o lugar de *outro*. É um sujeito ainda sem definição concreta, mas se sabe que é diferente do homem. É quase uma condição do feminino assumir o lugar do *outro*.

O feminino, da mesma forma que a morte, é mistério, foge à luz. Assim, o feminino mantém sua alteridade, permanecendo absolutamente outro. Não como oposição ou complemento, que faz da relação erótica<sup>4</sup> uma fusão de elementos, uma simetria em que a reciprocidade é necessária. O feminino surge no texto apontando uma diferença, que é também sexual, mostrando uma realidade fundamentalmente múltipla em si mesma (MENEZES, 2008, p. 22).

Enfim, para a perspectiva levinasiana, o feminino, como mistério, é capaz de desestabilizar a construção universal da identidade – um *sujeito* homem, branco e europeu. A alteridade ainda faz parte da essência do feminino. Vale inserir aqui a crítica que Simone de Beauvoir faz ao entendimento da mulher como “mistério”. Em *O segundo sexo* ela diz: “quando escreve que a mulher é mistério, subentende que é mistério para o homem. De modo que essa descrição que se apresenta como intenção objetiva é, na realidade, uma afirmação do privilégio masculino” (BEAUVOIR, 2019, p. 13).

As relações *eu-outro*, – as questões relativas à transformação, ao movimento, à ação simbólica e a outros pontos levantados anteriormente – vão nos ajudar, a partir de agora, a olhar para a relação entre as mulheres refugiadas e o país de acolhida, entendendo que elas fazem parte de um *duplo outro* na sociedade, em função dos aspectos culturais e de gênero.

### **Mulheres em situação de refúgio: o lugar de *outra* dentro de um *outro***

Considerar as mulheres refugiadas como um *duplo outro* constitui tarefa complexa pois, em uma sociedade capitalista, cuja identidade-padrão é muito bem definida, há grande dificuldade em fazer das populações subalternas sujeitos de sua história (SPIVAK, 2010). O desafio se intensifica quando Beauvoir (2019) sugere que é na experiência, na relação com o mundo e com o *outro* que a identidade é construída.

Entendo que a perspectiva de Beauvoir (2019) dialoga com a noção de “liberdade restringida” (SIMÃO, 2010) da psicologia construtivista semiótico-cultural, cuja finalidade é descrever o movimento pelo qual indivíduos saem de uma posição de conformismo e pensam de forma criativa em possibilidades de romper as barreiras que aparecem. Sujeitos restringidos, como as mulheres refugiadas, desenvolvem tais possibilidades de formas diferentes dos que não vivenciam restrições semelhantes. A finalidade da “liberdade restringida” é ser ultrapassada – e, aqui, ultrapassada pode significar fazer-se sujeita, integrar-se ao país de destino, mesmo com todas as diferenças

---

<sup>4</sup> Aqui, vale uma nota sobre a relação erótica: para Lévinas, ela “é feita de carícias em que não se toca um objetivo ou a si mesmo. Na carícia, o sujeito vai além de si, como se, ao tocar o Outro, tocasse o futuro, o que está por vir e que não tem conteúdo” (MENEZES, 2008, p. 23).

culturais que mulheres refugiadas carregam consigo. Há uma relação de proximidade entre a criatividade e a identidade.

Em alinhamento com Jaan Valsiner e Ernst Boesch, acredito que não é possível pensar as relações *eu-outro* sem levar em consideração a arena da cultura, que funciona como uma fronteira simbólica em movimento – o que fica mais evidente quando se trata de mulheres em situação de refúgio. A cultura funciona como canalizadora (no sentido de dar opções) do *self*, permitindo algumas atitudes e inibindo outras. A lógica dual da permissão e da proibição também se reflete na dialogia entre recusa e aceitação que permeia as relações *eu-outro*.

As diferenças entre *nós-outros* representam aquilo que Boesch entende como barreiras e fronteiras, na leitura de Simão (2010). Elas sintetizam o reconhecimento das diferenças entre os seres em relação, resultando em “experiências inquietantes”. Estas requerem negociações entre os envolvidos para que possam ocorrer transformações culturais. As balizas (o encaminhamento para algumas direções, de acordo com a cultura), as barreiras e as fronteiras funcionam como um tripé que sustenta a visão das mulheres como um “duplo outro” no interior da sociedade do país de destino.

As balizas “são instrumentos de organização temporários, construídos na ação e ideiação, no diálogo entre as pessoas, entre pessoas e expectativas contextuais, ou entre sentidos pessoais e significados coletivo-culturais” (VALSINER, 1998 *apud* SIMÃO, 2010, p. 261). Cada ação, tanto do *nós* como das *mulheres refugiadas*, enfoca uma parte da relação e, ao mesmo tempo, joga luz em outra. A questão que se coloca é a da relação assimétrica entre os participantes desse diálogo, das negociações e transformações nele envolvidas. Na maioria das vezes, o pano de fundo na *relação entre nós e as mulheres refugiadas* abarca diferenças de idiomas, de culturas, valores, etnias e nacionalidades.

Para as mulheres refugiadas as balizas podem então ser vistas como uma forma de tatear, de se aproximar da cultura do país de destino, distinguindo quais caminhos são incentivados a seguir e por onde não é recomendado trilhar. Entendidas como um *duplo outro* dentro de uma sociedade culturalmente diferente, ultrapassar as balizas pode ter custo muito alto. Por isso, a relação com o *nós* se torna ainda mais importante, num permanente diálogo entre cultura pessoal e cultura coletiva.

As duas noções – cultura pessoal e cultura coletiva – são noções “gêmeas” – elas representam processos entre a pessoa e o mundo social que se ligam mutuamente pelo processo de internalização/ externalização. Entretanto, ambas essas culturas têm sua especificidade – ambas são únicas, na medida em que são transformações construtivas de uma na outra. (VALSINER, 2003 *apud* SIMÃO; SÁNCHEZ, 2016, p. 219).

As especificidades de uma cultura podem se configurar como barreiras e fronteiras simbólicas que emergem na relação *nós-mulheres refugiadas*. Uma barreira pode ser entendida como uma área difícil de ultrapassar e confere uma sensação de antagonismo do mundo em relação a si (no caso, em relação às mulheres em situação de refúgio). “As barreiras delimitam um campo simbólico de ação mais conhecido do sujeito, ligado ao sentimento de segurança, mas também ao de monotonia e enfado” (SIMÃO, 2010, p. 167). Assim, as barreiras existem para ser superadas.

Por outro lado, as fronteiras demarcam as adaptações no comportamento que são menos transparentes aos sujeitos, podendo fazer emergir os sentimentos de ansiedade, insegurança, curiosidade e excitação. São delimitadoras de campos simbólicos de ação e estabelecem um lugar onde é necessário parar. “Uma fronteira entre duas pessoas é determinada pelas leis sociais de interação. Se eu as transgriro, isso destrói ou transforma toda a relação” (BOESCH, 2007 *apud* SIMÃO, 2010, p. 168). A afirmação de Boesch logo faz pensar sobre a tensão e o cuidado que mulheres refugiadas precisam ter diante das fronteiras que emergem na relação com cada um ou com vários de *nós*.

Não compreender um aspecto cultural mais subjetivo – a linguagem corporal ou um comportamento socialmente aceito em determinada sociedade, por exemplo – pode se colocar como uma fronteira para as mulheres em situação de refúgio e a comunidade que constroem no país de destino. Sujeitos podem ver uma ação do *outro* como barreira ou fronteira e pensar nela como uma dificuldade a ser superada ou uma questão a ser resolvida (SIMÃO, 2010). Isso pode acarretar tensão ou conflito que, por sua vez, pode se tornar um limitador do “potencial de ação” ou uma ação simbólica que leva à transformação.

Considero algumas das reflexões propostas pela psicologia construtivista semiótico-cultural fundamentais no diálogo com mulheres em situação de refúgio. Barreiras que simulam um contraponto entre o mundo e a comunidade de mulheres refugiadas; a impossibilidade de total apreensão do grupo pelo *nós*; a possibilidade de transformar o comportamento; as fronteiras que podem contribuir para a emergência de inseguranças; as balizas como uma forma de se situar diante da sociedade do país de acolhida; a ideia de “liberdade restringida” como uma saída criativa para uma situação de inércia ou de conformismo – estas reflexões sustentam a perspectiva de que as mulheres refugiadas são um *duplo outro* dentro do país de acolhida.

Apesar de não constituírem uma massa homogênea, há vivências compartilhadas por mulheres que precisam deixar o país de origem, como adaptar-se a uma nova língua e a novas formas de comunicação, ao clima, ao vestuário, a novos alimentos; compreender limites, potencialidades e opressões, o que lhes é *permitido* almejar e o que não é, entre outros desafios. E é no contato com o *nós*, com a coletividade do país de destino, que elas podem almejar a dupla transcendência: como mulheres e como cidadãs.

Relembre que autores da psicologia construtivista semiótico-cultural enfatizam não haver certezas na relação *eu-outro*; o que há é negociação, tensão, possibilidade de transformação e diferentes sentidos em jogo. Quando o eu-acional experimenta um diálogo com mulheres refugiadas, logo de início se apresenta o desafio de como chegar até essas pessoas que não são *nós* – e *nós* não somos elas. Como temos a tendência de pensar que o conflito e a não comprovação de uma premissa em contato com o *outro* são “erros” de um processo relacional (SIMÃO, 2010), é possível que as próprias diferenças culturais operem como desencorajadores da ação simbólica, colocando aí mais um desafio de diálogo entre o *nós* e as mulheres em movimento.

O diálogo, com seu aspecto contextual, moldado pelo aqui (espaço) e pelo agora (tempo), sugere que quando sujeitos mudam de lugar, muda também a forma como se veem como pessoas. O que põe em relevo as transformações e movimentos envolvidos na relação *nós-mulheres refugiadas* por essas mulheres serem justamente

peessoas que foram arrancadas de seu aqui e agora inicial, tendo que confrontar suas tradições, ideias em circulação e formas de relação de seu lugar de origem com outras, diferentes, praticadas no país de acolhida.

O diálogo, portanto, envolverá ainda a problemática de mulheres que estão sempre revisando a si mesmas e, por consequência, a forma de se relacionarem com seus interlocutores e suas interlocutoras até que, se possível, passem a sentir-se em casa no mundo. E deverá tomar em conta que a disponibilidade de encontro com o *outro* também é uma oportunidade de encontro consigo mesmo, como pontua Boesch, e de alteridade, para Lévinas, sabendo que não há a fusão entre *nós* e *mulheres refugiadas*.

## **Narrar entre nós**

As *histórias de vida* são instrumentos privilegiados quando o assunto é o conhecimento dos sujeitos subalternos ou das narrativas contra-hegemônicas – como a das mulheres em situação de refúgio – pois “essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade”. (POLLAK, 1989, p. 4).

As narrativas de si “devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais. Por definição, a história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência.” (POLLAK, 1989, p. 14). Essa articulação entre sujeitos subalternos, empatia, memória – constituída por acontecimentos, personagens e lugares –, identidade e histórias de vida me fez entender esta última como metodologia de pesquisa pertinente para desenvolver com as mulheres refugiadas. Daí a proposta das *oficinas de narrar entre nós*.

Utilizar histórias de vida como caminho de pesquisa é valorizar a diversidade de vivências das mulheres em situação de refúgio. Como aponta Michael Pollak, as histórias de vida, como método, se abrem a multiplicidades: de narrativas – “a história está se transformando em *história*, histórias parciais e plurais”; de vozes – “a polifonia das datas fixadas”; de realidades – “temos uma possibilidade, não de objetividade, mas de objetivação, que leva em conta a pluralidade das realidades e dos atos” (POLLAK, 1989, p. 10-11); e de tempos, já que são ancoradas na memória, que não se expressa apenas com base na narrativa linear.

Na esteira da diversidade que envolve as histórias de vida, Marie-Christine Josso afirma que trabalhar com essa metodologia é:

[...] colocar em evidência a pluralidade, a fragilidade e a mobilidade de nossas identidades ao longo da vida. Às constatações que questionam a representação convencional de uma identidade, que se poderia definir num dado momento graças à sua estabilidade conquistada, e que se desconstruía pelo jogo dos deslocamentos sociais, pela evolução dos valores de referência e das referências socioculturais, junta-se a tomada de consciência de que a questão da identidade deve ser concebida como processo permanente de identificação ou de diferenciação, de definição de si mesmo, através da nossa identidade evolutiva, um dos sinais emergentes de fatores socioculturais visíveis da existencialidade. (JOSSO, 2007, p. 3, *grifos da autora*)

As histórias de vida não pressupõem regras metodológicas rígidas, um tempo exclusivamente linear e nem um discurso livre de contradições. Para entrar em contato com a narrativa de cada pessoa é necessário, acima de tudo, a abertura ao *outro*, respeito e empatia, como aponta Franco Ferrarotti:

*Se estableció entre nosotros una corriente “empática”, frágil, pero suficientemente sostenida y basada en un proceso de interacción que canceló, al menos por un tiempo, las asimetrías culturales y los “saltos” de la estratificación social. La recopilación de la historia de vida implica, para el investigador, algunas renunciaciones y la aceptación de algún principio ético más bien importante. Es necesario renunciar a la cultura entendida como capital privado e instrumento antagónico de confrontación y de poder, y al unísono requiere aceptar colocarse en la misma longitud de onda del interlocutor, reconocer que investigador e “investigado” se hallan relacionados, en el mismo título, en la misma empresa. (FERRAROTTI, 2007, p. 27)*

Quando se pede a alguém que pratique o *narrar entre nós*, a abertura ao *outro* é essencial, em um movimento de empatia e de desmonte das assimetrias culturais. Isso porque as pessoas que vão compartilhar suas histórias de vida, na maioria das vezes, estão diante de alguém desconhecido e que pede algo que não é natural e espontâneo. “Uma pessoa a quem nunca ninguém perguntou quem ela é, de repente ser solicitada a relatar como foi a sua vida, tem muita dificuldade para entender esse súbito interesse.” (POLLAK, 1989, p. 13).

Se falar de si é algo difícil, falar de si para pessoas desconhecidas é ainda mais desafiador. Para tentar ultrapassar a barreira que se cria entre pesquisadora e protagonistas da pesquisa, pareceu-me interessante ouvir as histórias de vida das mulheres em situação de refúgio em uma roda de conversa, numa combinação de metodologias de pesquisa.

As rodas de conversa podem ser entendidas “no âmbito da pesquisa narrativa, [como] uma forma de produzir dados em que o pesquisador se insere como sujeito da pesquisa pela participação na conversa e, ao mesmo tempo, produz dados para discussão” (MOURA; LIMA, 2014, p. 99). Como o refúgio é, por si só, um tema complexo e sensível para quem precisou passar por essa experiência, é fundamental criar um espaço seguro e o mais confortável possível para o compartilhamento das histórias de vida.

É assim também com as rodas de conversa, quando utilizadas como instrumento de pesquisa, uma conversa em um ambiente propício para o diálogo, em que todos possam se sentir à vontade para partilhar e escutar, de modo que o falado, o conversado seja relevante para o grupo e suscite, inclusive, a atenção na escuta. Nas rodas de conversa, o diálogo é um momento singular de partilha, porque pressupõe um exercício de escuta e de fala, em que se agregam vários interlocutores, e os momentos de escuta são mais numerosos do que os de fala. As colocações de cada participante são construídas por meio da interação com o outro, seja para complementar, discordar, seja para concordar com a fala imediatamente anterior. Conversar, nessa acepção, significa compreender com mais profundidade, refletir mais e ponderar, no sentido de compartilhar. (MOURA; LIMA, 2014, p. 100).

Por meio de rodas de conversa é possível dialogar sobre uma temática específica de maneira coletiva e, ao mesmo tempo, realizar uma escuta atenta de si e das demais pessoas integrantes do debate. A metodologia pode promover a reflexão sobre o assunto discutido pelo grupo, com o objetivo de trocar experiências e vivências, divulgar um determinado assunto, reconstruir fatos, compartilhar saberes e construir conhecimentos de forma coletiva.

Reforço que esta pesquisa não lança mão do ato de *narrar entre nós* com o objetivo de historicizar as experiências das mulheres em situação de refúgio, mas com o intuito de investigar tanto suas produções simbólicas quanto eventuais benefícios das oficinas para a integração sociocultural do grupo. Diante disso, não se busca uma *verdade* por trás das jornadas de cada uma dessas mulheres; procura-se sim analisar a forma como elas narram sua própria subjetividade, “uma vez que cada um vê o objeto a partir do seu lugar no mundo e constrói sua narrativa de forma seletiva, marcando sua trajetória de acordo com sua concepção de mundo e sua percepção de si mesmo”, como afirma Priscila Perazzo (2015, p. 123), A respeito das histórias de vida como metodologia para pesquisas em Comunicação – área em que este estudo está inserido – a autora ressalta:

O sujeito é recolocado em cena, sendo valorizada a sua concepção de mundo e sua dimensão subjetiva. A inovação no processo comunicativo se inicia nas formas de investigação e nos resultados que são alcançados quando a pesquisa segue por esses caminhos, que contemplam o sujeito da ação e, com isso, sua subjetividade, articulando imaginários sociais, construindo identificações e revelando, por meio de sua narrativa de histórias de vida, formas de comunicação da cultura. (PERAZZO, 2015, p. 124).

Tanto as histórias de vida como as rodas de conversa são instrumentos de pesquisa que valorizam uma postura dialógica, polifônica, de construção coletiva do conhecimento; e ambos reforçam a importância de se reconhecer a diversidade nas histórias de vida – o que explica os motivos que me levaram a apostar na pertinência dessas metodologias para entrar em contato com a produção simbólica de mulheres em situação de refúgio.

### ***Narrar entre nós:* o compartilhamento de vivências**

As oficinas *narrar entre nós* se realizaram às terças-feiras entre os dias 19 de outubro e 30 de novembro de 2021, na Casa de Passagem Terra Nova, localizada no bairro da Mooca, em São Paulo. A cada semana, um grupo de aproximadamente cinco mulheres em situação de refúgio, usuárias da Casa de Passagem, se reuniam durante uma hora, para compartilhar experiências a respeito de um tema relacionado ao universo do refúgio. Durante os encontros, a pesquisadora funcionava mais como mediadora-provoadora, atuando na condução da oficina mas deixando a critério das protagonistas a escolha final do tema de cada roda de conversa e a ordem das falas, por exemplo.

Ao longo desse período, nove usuárias e uma funcionária da Casa de Passagem participaram das rodas de conversa, mesmo que nem todas tenham conseguido estar presentes em todos os seis encontros realizados. No decorrer da pesquisa, algumas usuárias iniciaram cursos de português e de culinária em horário coincidente com o das

oficinas; outras eventualmente estavam fora da Casa, em consulta médica, a procura de emprego ou em outras atividades. De qualquer forma, sempre foi possível contar com pelo menos cinco participantes em cada sessão. Não abrir mão dos encontros agendados foi algo importante para a pesquisa, tendo em vista o compromisso prévio firmado com as mulheres e as expectativas geradas pelas rodas de conversa.

Retomo as breves apresentações das participantes, que mencionei anteriormente. As nove usuárias da Casa são: Oneida, Rocelia e Virginia (da Venezuela), Landu, Asimbu, Rose, Ester e Nadine (de Angola) e Victorine (da República Centro-Africana), e a funcionária da Casa de Passagem Terra Nova, Chantal (do Benin). As rodas de conversa abriram a possibilidade de elas se apresentarem; de falar sobre seus sonhos, desejos e planos, sobre o acolhimento e suas vivências como mulheres refugiadas no Brasil; sobre a convivência com pessoas de culturas diferentes, acolhidas naquele mesmo espaço. Também puderam avaliar as trocas realizadas entre o grupo nas oficinas *narrar entre nós*.

“Compartilhar nossas histórias pode nos ajudar na convivência entre nós mesmas e também ajudar outras pessoas que ainda vão chegar ao Brasil e que vão passar pelo que já passamos”: foi assim que Chantal, que está no Brasil com o marido há oito anos, abriu a *oficina de narrar entre nós*. A possibilidade de fazer com que a jornada de outras pessoas em situação de refúgio que ainda vão chegar ao Brasil seja mais acolhedora sempre aparece como uma preocupação na forma como Chantal vê o mundo.

Talvez por já ter emprego, estabilidade financeira, uma casa alugada por ela e pelo marido e por ser a pessoa do grupo que está há mais tempo em São Paulo, algumas falas da beninense ressoam de forma mais intensa entre as usuárias do espaço. Ao refletir sobre como é o dia a dia em uma Casa de Passagem, ela considera que, a todo momento, é necessário pensar no objetivo de ter saído do próprio país e de ter atravessado o mar para chegar a um novo país, com uma nova cultura, novo idioma e novos hábitos. Para Chantal, viver em um espaço multicultural acaba não sendo tão diferente do que encarar a vida fora dele.

“Os dez meses que passei na Terra Nova foram indescritíveis. Apreendi muita coisa aqui e as pessoas me ajudaram bastante. Agora eu tenho minha casa alugada, minha situação de vida é diferente, mas nem tanto: aqui nós tínhamos que lidar com nossas vizinhas de cama e de quarto, na minha casa, tenho que lidar com meus vizinhos e eu tenho problemas com eles. Mas tudo o que acontece na vida é com propósito. Se estamos aqui todas juntas, é porque existe um propósito para isso.”

Essas palavras parecem preencher o coração e a mente de Ester Feliz, mãe de três filhas e grávida de um bebê, que era dona de um salão de beleza em Angola e que sonha em voltar a ver o marido que ficou no país. A reflexão faz tanto sentido que esse é o momento que a angolana lembra quando avalia as contribuições da oficina para a sua vivência de mulher em situação de refúgio.

Ester considera que:

“Às vezes a gente acha que não aprendeu nada em uma situação, mas depois de um tempo vemos como aquilo foi importante. O que a Chantal falou sobre a relação com os vizinhos e sobre ter um propósito foi muito marcante. É bom compartilhar. Nós podemos começar a aprender outras formas de ser. Por trás de

cada pessoa, existe um aprendizado de coisas boas e ruins, então nós sempre vamos aprender. Além disso, receber visitas em nossa casa é sempre bom”.

Talvez a grande contribuição das *oficinas narrar entre nós* tenha sido fazer a pluralidade de formas de ver o mundo aflorar para cada uma das mulheres do grupo, e possibilitar que elas se reconhecessem nas histórias de vida que ouviam a cada encontro.

Há outro aspecto que conecta as mulheres em situação de refúgio, especialmente aquelas que chegaram do continente africano, que é o estabelecimento de uma forte rede de apoio, evidente sobretudo quando o assunto é o cuidado com as crianças e com as mulheres grávidas. Se como diz Ester, “Deus não ensina uma mãe, Ele ajuda ela a enfrentar o dia seguinte”, então esses laços podem ser a materialização do enfrentamento do cotidiano.

Durante as oficinas, a maternidade, o cuidado com as crianças, com os bebês e com as grávidas eram assuntos recorrentes. Os dois maiores desejos das mulheres em situação de refúgio eram garantir que os filhos e as filhas estivessem seguros e seguras no Brasil e trabalhar para conseguir estar junto de suas crianças que ficaram no país de origem. Qualquer que fosse o tema da roda de conversa, esses dois eixos emergiam.

Virginia, há um ano e oito meses no Brasil, busca trabalhar em São Paulo para estar novamente junto de seus dois filhos mais velhos. Em outubro de 2021, ela deixou a Casa de Passagem Terra Nova e se estabeleceu na residência de uma prima com o filho mais novo.

“Emigrei por causa do presidente Nicolas Maduro. Tenho dois filhos, um de 19 e outro de 15 anos que ficaram na Venezuela, além de um de seis anos que está aqui comigo. Não consigo trabalho de forma fácil por causa de um problema que tenho na mão e também porque não consigo ninguém para ficar com a criança. Meu sonho é trazer meus filhos para o Brasil para que eles estudem. Os meninos entendem a situação e não me pressionam – eu que me pressiono todo dia para trazer eles. O mais velho quer trabalhar com desenhos de roupas. O pai está no Brasil, mas não ajuda.”

“Aqui, uma mão lava a outra. Eu posso sair de casa e deixar meus filhos com Landu e Victorine, por exemplo. Acredito que Deus nos juntou aqui. Ele não diz que é para amar as pessoas como a si mesma? Então eu acredito que construímos muita confiança entre a gente aqui”, considera Nadine, angolana que está há nove meses no Brasil junto com o esposo e os três filhos. Ester complementa:

“Na nossa situação, encontramos alguém que não sabemos nem de onde veio, mas a gente confia. O sentimento que temos é de querer estender a mão para a outra, como Nadine falou. No meu caso, que estou grávida e já tenho filhos, é ainda mais complicado, até porque a minha gravidez é de risco. Eu rezei muito pelo bebê, para que ele nasça saudável, mas só de estar com Nadine já senti confiança. Nós acabamos construindo uma outra família aqui. Uma família que não é de sangue. É como diz um ditado africano, ‘fraternidade é maior que irmandade’.”

A produção simbólica de Nadine e Ester faz lembrar a ideia do feminismo comunitário da autora aymara boliviana, Julieta Paredes Carvajal, que afirma: “de todo grupo humano podemos fazer e construir comunidades. É uma proposta alternativa à

sociedade individualista” (CARVAJAL, 2020, p. 200). Comunidades indígenas, urbanas, rurais, políticas, religiosas e várias outras podem se beneficiar dos laços construídos a partir da lógica do feminismo comunitário, que ainda abraça a diversidade etária, de saberes, corpos, sexualidades etc. É “um tecido de complementaridades, reciprocidades, identidades, individualidades e autonomias” (CARVAJAL, 2020, p. 202). Se muitas mulheres refugiadas chegam ao país de acolhida sozinhas, grávidas ou apenas com os filhos e as filhas, sem a presença do marido ou de outras pessoas da família, penso que elas podem encontrar um lugar de identificação, pertencimento e de estabelecimento de alianças para enfrentar o cotidiano no feminismo comunitário.

Essas e outras complementaridades, reciprocidades e autonomias atuam dentro da comunidade, mas a comunidade não é um gueto nem uma reserva, é uma comunidade viva, que se move e se projeta construindo também complementaridades não hierárquicas, reciprocidades e autonomias com outras comunidades (CARVAJAL, 2020, p. 201).

A reflexão sobre a experiência de ser mulher em deslocamento no Brasil foi um dos temas mais instigantes abordados durante os seis encontros. A diferença na forma de lidar com uma mulher no Brasil e em outros países, as possibilidades de trabalho e participação na tomada de decisões políticas – estes eixos colocaram em evidência a pluralidade de experiências que envolvem o fenômeno do refúgio.

Oneida chegou da Venezuela sozinha e em Roraima conheceu Rocelia (indígena venezuelana que também cruzou a fronteira sozinha). Com ajuda da ONU, ambas atingiram seu objetivo de viver em São Paulo.

“Na Venezuela eu trabalhava. Foram 25 anos de experiência em cozinha internacional, mas precisei deixar de trabalhar para cuidar da minha mãe que morreu com 104 anos. Em outubro de 2019, uma amiga me chamou para ir ao Brasil. Fui muito bem recebida aqui e agora é seguir adiante. Uma mulher trabalhar na Venezuela nunca foi um problema e também ainda não vivi nenhum problema enquanto mulher no Brasil. “

Victorine, que chegou ao Brasil há cinco meses com um de seus dois filhos, está atravessando uma situação inédita em sua vida: ficar desempregada. “Nunca pude ficar sem trabalhar. Esta é uma das primeiras vezes que estou sem trabalhar, mas preciso arrumar um emprego para buscar meu filho que ficou na Guiné Equatorial”. Ester comenta:

“Ninguém que estivesse feliz em seu país precisaria sair de casa e deixar tudo para trás. Muitas de nós tínhamos uma casa bonita, dormíamos numa cama confortável... Mas foi necessário deixar tudo para trás para garantir o futuro dos filhos. É necessário ter segurança. O que precisamos no Brasil é de oportunidade. Mãos estrangeiras também fazem um bom trabalho.”

Além da casa bonita e da cama confortável, Ester precisou deixar para trás algo que lhe era muito querido: o salão de beleza que abriu com a ajuda do marido. Diferentemente de Oneida e Victorine, o salão era sua primeira experiência de trabalho.

“Em Angola, às vezes as mulheres são vistas ocupando um lugar de fraqueza. Lá eu tinha um salão de beleza, mas fui muito criticada antes de começar a trabalhar. E nós mulheres podemos fazer tudo ao mesmo tempo: trabalhar, cuidar da casa, da família, estudar... Em Angola, alguns homens têm uma mente mais evoluída, mas

muitos casais ainda sofrem. O que acontece com as mulheres é que quando elas sentem que têm capacidade... ninguém te para. Foi difícil para o meu marido assumir que tinha uma esposa que trabalhava. Mas eu saía para trabalhar e ele ficava cuidando das crianças em casa. Meu pai nunca quis que minha mãe trabalhasse. Meu pai e meu marido trabalhavam em uma mina de diamantes. Meu pai chegava em casa e dava dinheiro para a minha mãe fazer compras e o que mais fosse necessário para cuidar da família. Só que ela fazia tudo isso, guardava uma parte do dinheiro e ainda multiplicava o que ganhava, fazendo negócios clandestinos. Ninguém entendia muito bem o que ela fazia, mas sempre sobrava dinheiro e ficávamos impressionados. Foi com esse dinheiro que ela construiu uma parte da nossa casa.”

Juntas, as mulheres acolhidas pela Casa de Passagem Terra Nova construíram alianças, relações de confiança e de fraternidade que as ajudam durante o tempo em que buscam independência ou que reencontrem familiares em um local mais seguro do que o país de origem.

Assim como a *oficina de narrar entre nós* se iniciou com o depoimento de Chantal sobre a importância de compartilharem suas histórias de vida, um dos últimos relatos foi da beninense, sintetizando os encontros: “a diversidade de pessoas é algo muito bom. Nós atravessamos o mar, chegamos em outro continente, então temos que conviver com a cultura do outro”.

## **Considerações finais**

Durante os seis encontros que compuseram a *oficina narrar entre nós*, no grupo de nove mulheres refugiadas usuárias da Casa de Passagem Terra Nova e uma funcionária do local, nas rodas de conversa destacaram-se assuntos como maternidade, sonhos e planos, redes de apoio, experiência de ser mulher em situação de refúgio e multiculturalidade

Os encontros evidenciaram a importância do recorte de gênero nas iniciativas de acolhimento, pois várias mulheres chegam grávidas, muitas sozinhas com os filhos e com as filhas. Isso demonstra que o refúgio não é neutro ou indiferente ao gênero. E é fundamental considerar esse recorte para refletir sobre melhores formas de integrar esse grupo ao país. Em seu depoimento, Ester Feliz afirmou, por exemplo, que em Angola é comum que as meninas deixem o país na companhia das mães e que os meninos permaneçam com seus pais, para sair assim que possível. Essa situação reforça os motivos pelos quais se diz que a imigração assume, cada vez mais, um rosto feminino e infantil e que as mulheres são as principais vítimas de violação dos direitos humanos.

Por esse mesmo motivo, é frequente que as refugiadas que são mães formem uma rede de apoio potente, nos moldes do que Julieta Paredes Carvajal (2020) chama de feminismo comunitário, e que os laços de fraternidade fiquem cada vez mais fortalecidos, enquanto o núcleo familiar não consegue se reencontrar. Importante mencionar que não há a substituição de uma relação por outra, mas novas formas de alianças são construídas.

Para entrar em contato com a produção simbólica desse grupo, de acordo com a psicologia construtivista semiótico-cultural, é fundamental ter em mente que é impossível apreender toda a história de vida das mulheres em situação de refúgio,

porque não é possível a fusão dos indivíduos e das identidades. Durante as *oficinas narrar entre nós* é preciso permanece aberto e aberta aos sentidos que serão compartilhados, despiando-se das hierarquias que o papel de pesquisador e pesquisadora possam assumir, para que as protagonistas das conversas assumam, de fato, seu protagonismo.

## Referências

- ACNUR. *Perfil socioeconômico dos refugiados no Brasil*. Resumo executivo. Brasil, 2019. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/wp-content/uploads/2019/05/Resumo-Executivo-Versa%CC%83o-Online.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2020.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2019.
- CARVAJAL, Julieta P. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.) *In: Pensamento feminista hoje. Perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 195–204.
- FERRAROTTI, Franco. Las historias de vida como método. In: *Convergencia*, v. 14, n. 44, Toluca, México, mai.–ago. 2007, pp. 15–40.
- JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. *Educação (online)*, vol.30, n. 3, 2007, p. 413–438.
- LÉVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. (Trad. José Luis Pardo Torío) Barcelona: Paidós – I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1993.
- LISBOA, Teresa K. Gênero e migrações – trajetórias globais, trajetórias locais de trabalhadoras domésticas. Projeto Migratório. In: *REMHU – Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, v. 14, n. 26 e 27, 2006, p. 151–166. Disponível em: <https://remhu.csem.org.br/index.php/remhu/article/view/39/31>.
- LUÍS, A. A.; SILVA, A.; AUER, C.; ALBUQUERQUE, R. Mulheres refugiadas em trânsito entre discriminações múltiplas: uma síntese das vozes. In: *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, n. 37, Lisboa, 2017, p. 127–132. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/eva/n37/n37a09.pdf>.
- MENEZES, Magali M. O pensamento de Emmanuel Lévinas: uma filosofia aberta ao feminino. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 16, n. 1, 2008, p. 13–33. Disponível em: [http://old.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2008000100002&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://old.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2008000100002&script=sci_abstract&tlng=pt).
- MILESI, Rosita; MARINUCCI, Roberto. Mulheres migrantes e refugiadas a serviço do desenvolvimento humano dos outros. Instituto Migrações e Direitos Humanos. Disponível em: <https://www.migrante.org.br/migracoes/artigo-mulheres-migrantes-e-refugiadas-a-servico-do-desenvolvimento-humano-dos-outros/>. Acesso em: 21 dez. 2021.
- MOURA, A. F.; LIMA, M. G. A reinvenção da roda: roda de conversa, um instrumento metodológico possível. In: *Revista Temas em Educação*, v. 23, n. 1, 2014, p. 95–103. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rteo/article/view/18338>. Acesso em: 21 dez. 2021.

PACHIONI, Miguel. Refugiada congoleza toma posse no Conselho Municipal de Imigrantes de São Paulo. ACNUR, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/2021/06/28/refugiada-congoleza-toma-posse-no-conselho-municipal-de-imigrantes-de-sao-paulo/>. Acesso em: 3 nov. 2021.

PERAZZO, Priscila F.. Narrativas orais de histórias de vida. In: *Comunicação & Inovação*, v. 16, n. 30, 2015. Disponível em: [https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/view/2754](https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/2754).

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, vol. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3–15. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>.

FERREIRA, Karina Q. *Migração forçada no capitalismo contemporâneo: trabalho, direitos e resistências no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/22271>.

ROSA, R.C. Q.; HILLESHEIM, B.; WEBER, D. L.; HOLDERBAUN, L. S. Gênero, migração e vulnerabilidade: corpos de mulheres em deslocamento. In: *Revista Eletrônica Científica da UERGS*, v. 5, n. 2, 15 fev. 2019, p. 138–146. Disponível em: <http://revista.uergs.edu.br/index.php/revuergs/article/view/1935>.

SCHWINN, Simone A.; COSTA, Marli M. M. Mulheres refugiadas e vulnerabilidade: a dimensão da violência de gênero em situações de refúgio e as estratégias do ACNUR no combate a essa violência. In: *Revista Signos*, v. 37, n. 2, dez. 2016. ISSN 1983-0378. Disponível em: <http://www.univates.com.br/revistas/index.php/signos/article/view/1100>. Acesso em: 21 dez. 2021.

SILVA, G. J. *et al.* *Refúgio em números*. 6 ed. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública / Comitê Nacional para os Refugiados. Brasília, DF: OBMigra, 2021. Disponível em: [https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/seus-direitos/refugio/refugio-em-numeros-e-publicacoes/anexos/refugio\\_em\\_numeros-6e.pdf](https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/seus-direitos/refugio/refugio-em-numeros-e-publicacoes/anexos/refugio_em_numeros-6e.pdf).

SIMÃO, Livia M. *Ensaio dialógico: compartilhamento e diferença nas relações eu-outro*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

SIMÃO, Livia M.; SÁNCHEZ, Hernán. Aspectos da dialogia do mito Madre Ñame na cultura indígena wounaan-nonam. In: *Psicologia USP*, v. 27, n. 2, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/MJz6mwWyYMmqJyzHM9LhBF/?lang=pt>. Acesso em: 21 dez. 2021.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WALDMAN, Tatiana C.; MORALES, Maria Angélica B. Entre trajetórias e memórias: mulheres migrantes e a luta por direitos na coleção de história oral do Museu da Imigração de São Paulo. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X. Disponível em: [http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499437682\\_ARQUIVO\\_artigo\\_TatianaCW.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499437682_ARQUIVO_artigo_TatianaCW.pdf).

***Carolina Moura Klautau***

Bolsista da Cátedra Unesco/Memorial para Integração na América Latina, vinculada à rede de cooperação Unitwin. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

# ***LGBTQI venezuelanos(as) em Boa Vista, Roraima: desafiando categorias e representações***

*Caobe Lucas Rodrigues de Sousa*

**Resumo:** Neste texto tenho como objetivo refletir sobre os esforços de venezuelanos(as) *LGBTQI* em Boa Vista em desafiar e ressignificar as categorias e representações pelas quais por vezes são subjugados(as) e as moralidades que tipicamente as constituem. É o resultado de uma pesquisa etnográfica, em que a maior parte do trabalho de campo foi feito com interlocutores da pesquisa, durante a produção de conteúdos audiovisuais para a Cátedra Unesco/Memorial da América Latina. Argumento que, em contextos de deslocamentos transfronteiriços, a diversidade sexual e de gênero não só está ligada a discriminações, adversidades e sofrimento, mas pode também ser acionada para tornar agenciamentos particulares inteligíveis. Uso a expressão *LGBTQI* em destaque para sinalizar minha recusa diante da fixidez a que essas categorizações podem, por vezes, aludir. Observo que nem sempre as potencialidades, criativas ou políticas, associadas à diferença são enfatizadas nas narrativas que entrecruzam migração, gênero e sexualidade, sobretudo quando se trata do contexto humanitário do refúgio.

**Palavras-chave:** migração; refúgio; gênero; sexualidade; *LGBTQI*

“Aceite-me pelo que sou. Porque eu nunca mudarei todas as minhas cores para você”<sup>1</sup> – este é um verso da letra de “I Have Nothing” da cantora estadunidense Whitney Houston. Essa foi uma das músicas escolhidas por Gilber José, jovem venezuelano de 23 anos, para a *performance* de sua *drag queen* Melanny D’Leon em uma casa noturna no centro de Boa Vista, Roraima, em 2021. Ao dublar os versos de Houston, Melanny usava um vestido amarelo muito brilhoso, joias, e um cabelo preto amarrado, mostrando um lado elegante e levemente mais contido que os visuais nos quais costuma apostar em suas apresentações. Em uma entrevista realizada no dia seguinte<sup>2</sup>, Gilber contou-me que antes de apresentar-se não sabia ao certo se o público naquela noite gostaria da *performance*, pois seria uma música mais emotiva e lenta e

---

<sup>1</sup> No original: “Take me for what I am. | ‘Cause I’ll never change | all my colors for you”.

<sup>2</sup> Essa entrevista, assim como boa parte da pesquisa de campo que resultou neste artigo, foi feita durante a produção de conteúdos audiovisuais para a Cátedra Unesco/Memorial para a Integração da América Latina. A Cátedra Unesco/Memorial em 2021 ofereceu bolsas para estudantes de doutorado com pesquisas voltadas a produções audiovisuais relativas ao tema do refúgio, sob orientação da Profa. Dra. Ana Carolina de M. D. Maciel.

não um *bate cabelo*<sup>3</sup> típico de *performances drag queen*. Mas a apresentação foi um sucesso: as pessoas presentes filmavam, vibravam, cantavam e algumas delas estavam até visivelmente emocionadas.

O verso da canção foi escolhido por Gilber quando, durante a entrevista, me explicou a importância dessa música para ele<sup>4</sup>. A frase pode também representar as ambiguidades que envolveram aquela apresentação de Gilber e D’Leon, seu *alter ego* – ou sua *filha*, como às vezes ele a chama. Seria uma afirmação de todas as suas cores e um convite para que as pessoas ali presentes lhe assistissem, e se tudo desse certo, a aceitassem (como pede a letra da música) ou a aplaudissem. Foi o que ocorreu naquela noite. As demonstrações de afeto que compuseram a ovação que D’Leon recebeu de um público majoritariamente brasileiro, depois de sua apresentação, chamam a atenção por parecerem exatamente o inverso dos afetos esperados, se levado em consideração o contexto no qual o evento ocorreu e o que se sabe e se diz sobre esse contexto.

Boa Vista é a capital brasileira mais próxima da Venezuela, por isso, é a região que possivelmente tem passado por mais transformações ligadas à chegada de milhares de pessoas venezuelanas ao território brasileiro nos últimos anos. Também por isso, não são raras as reações negativas direcionadas a essa população (SARMENTO, RODRIGUES, 2018). Quando se imagina com o que uma pessoa *LGBTQI* e venezuelana se depara em um cenário como esse, é provável que venham à mente rejeição, preconceito e discriminação – não uma ovação.

A cena inicial representa o objetivo deste artigo: a partir de um olhar etnográfico, dar atenção aos esforços dos sujeitos em desafiar, rejeitar, ressignificar, questionar, transcender e ultrapassar as categorias pelas quais por vezes são subjugados, bem como as moralidades que tipicamente as constituem. Meu argumento é que, em contextos de deslocamentos transfronteiriços, a diversidade sexual e de gênero não só está ligada a discriminações, adversidades e sofrimento, mas também pode ser acionada para dar inteligibilidade a formas de agenciamentos particulares. Observo que nem sempre as potencialidades, criativas ou políticas, associadas à diferença, são enfatizadas nas narrativas que entrecruzam migração, gênero e sexualidade, sobretudo quando se trata do contexto humanitário do refúgio.

Este artigo é resultado de uma pesquisa etnográfica feita em interlocução com pessoas *venezuelanas e LGBTQI*<sup>5</sup> vivendo em Boa Vista, Roraima. Para analisar essas categorias, separadas ou combinadas, tenho como enquadre analítico as proposições de Avtar Brah, que entende as identidades como “inscritas através de experiências culturalmente construídas em relações sociais” (BRAH, 2006, p. 371). A partir dessa

---

<sup>3</sup> *Bate cabelo* é um tipo de *performance drag* que envolve girar a peruca em movimentos circulares ao som de música eletrônica geralmente eufórica (MASCARENHAS NETO, 2018).

<sup>4</sup> Essas informações foram retiradas de diários de campo escritos após acompanhar o *show* de Melanny e conversar com Gilber, em julho de 2021.

<sup>5</sup> *LGBTQI* é um acrônimo utilizado para referir-se ao conjunto de pessoas que se identificam como lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, *queer*, intersexos ou outras identidades de gênero ou sexuais reconhecidas como dissidentes. Há uma série de variações da sigla, como *LGBTI*, *LGBTQIA+*, incluindo assexuais, e o “+” simbolizando a existência de outras identidades. Utilizo a sigla *LGBTQI* porque é uma forma encontrada com certa frequência no campo discursivo da pesquisa. Por vezes a sigla *LGBTI* também é acionada, sobretudo quando se trata de contextos humanitários, pois é a maneira como as agências das Nações Unidas (ONU) categorizam essa população do ponto de vista normativo.

perspectiva, considero a identidade não como algo fixo, mas como uma multiplicidade relacional inacabada e variável<sup>6</sup>.

O artigo está dividido em dois momentos. No primeiro dialogo com autores que discutem como as categorias, sejam elas migratórias ou de gênero ou sexuais, são produzidas no interior de intensas relações. No segundo momento, trago relatos de campo, reportando-me ao contexto do deslocamento venezuelano para o Brasil e, em seguida, narro experiências ligadas à produção de dois vídeos. O primeiro feito com Riri Parra, jovem de 25 anos *identificade*<sup>7</sup> como *não-binária* e *criadore* do *podcast* “Nobinario”, *nascide* na Venezuela e residente em Boa Vista. O segundo, com Melanny D’Leon, já introduzida no início do texto.

## **Categorias migratórias, sexuais e de gênero**

O sujeito “refugiado” foi inaugurado do ponto de vista normativo pela Convenção das Nações Unidas relativa ao Estatuto dos Refugiados de 1951, em Genebra<sup>8</sup>. O documento define o “refugiado” como aquele que, por alegar perseguições causadas por diferentes motivos, solicita estadia em um país que não é o seu país de origem e que não pode ou não quer valer-se mais da proteção do país de sua nacionalidade (MARRUS, 1985). Esta é uma categoria de origem jurídica que não raramente tem sido utilizada no campo social e cultural para categorizar e amontoar vários sujeitos com histórias diversas em um grupo supostamente homogêneo, que também supostamente partilharia de um núcleo narrativo em comum (FRANÇA, 2017).

Como demonstra Isadora Lins França (2017), nos últimos anos ser *LGBTI* passou a ser entendido como razão válida para solicitação de refúgio pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR), órgão da ONU cujo mandato consiste na proteção de refugiados(as) em todo o mundo. A partir desse entendimento, emerge a figura de *refugiado(a) LGBTI*. Ao entrecruzar-se com uma gramática política sobre gênero e sexualidade, torna-se ainda mais perceptível o quanto o dispositivo do refúgio se baseia em uma narrativa não só jurídica, mas também moral. Esse modelo narrativo tende a posicionar o(a) refugiado(a) como alguém que teria sido violentado(a), por discriminações e violências baseadas em gênero e sexualidade no seu país de origem e, por isso, mereceria usufruir o “direito a ter direitos”<sup>9</sup> no país de acolhida. Por sua vez, esse país provaria sua benevolência integrando a suposta vítima em seu território supostamente mais seguro (FRANÇA, 2017).

---

<sup>6</sup> Uso o itálico como forma de demarcar minha recusa à fixidez a que tais categorizações podem aludir. Em outros casos, o itálico também é usado para assinalar categorias êmicas ou palavras em outros idiomas.

<sup>7</sup> Todas as vezes que me referir a Riri Parra neste texto usarei linguagem não binária – ou melhor, *não-binária*. Daí, o uso de *identificade*, *nascide* e *criadore* (flexão não-binária para o substantivo criador).

<sup>8</sup> Com o Protocolo de 1967, relativo ao Estatuto dos Refugiados, a Convenção de 1951 passou a não se limitar ao contexto europeu e a não mais depender do recorte temporal previamente estipulado – antes a Convenção só se aplicava a pessoas que se tornaram refugiadas devido a acontecimentos anteriores a 1º de janeiro de 1951. Ainda que pessoas obrigadas a deixarem seus lares e buscar por refúgio devido a guerras ou perseguições sem dúvida já existissem antes, é só no século XX que a figura do refugiado passa a ganhar valor político na sociedade ocidental (MARRUS, 1985).

<sup>9</sup> Referência ao entendimento da filósofa Hannah Arendt sobre cidadania, conforme analisado por Benhabib (2004).

Para melhor compreender as moralidades e relações de poder em torno do refúgio na atualidade, sobretudo considerando os mecanismos do humanitarismo, os estudos de Didier Fassin (2011) contribuem na medida em que oferecem uma perspectiva crítica ao que o autor chama de racionalidade humanitária. Um dos argumentos principais de Fassin é que nas últimas décadas a compaixão tem se tornado um afeto de grande capital político e uma força central na produção de racionalidades operantes em diferentes contextos, sobretudo naqueles que recebem as chamadas intervenções humanitárias (FASSIN, 2011). Nisso há uma tendência em escala global de produção de narrativas morais, que requerem e produzem *vítimas* no lugar de sujeitos de direitos, e incitam sentimentos como compaixão, pena e piedade em contextos que, em outros momentos, talvez pudessem ser lidos como injustiça social (FASSIN, 2011).

Se, por um lado, o humanitarismo atua como uma força discursiva que não só reitera como também produz passividade e vulnerabilidade de grupos e indivíduos, no plano cotidiano seus sentidos são constantemente negociados. O trabalho etnográfico de Liisa Malkki (1996) sobre refugiados hutus em Mishamo, na Tanzânia, destaca-se por exemplificar as variações em que as categorias migratórias podem ser assimiladas (ou não) por indivíduos e coletivos no contexto humanitário. Em sua pesquisa, a autora percebeu como o *status de refugiado* tinha um sentido heroificado e coletivizado no campo de refugiados, ao passo que na vida social da cidade (fora dos espaços humanitários) esse *status* não era visto como algo relevante ou positivo; em alguns casos era tido até como um fardo (MALKKI, 1996)<sup>10</sup>.

Malkki (1996) alerta que as intervenções humanitárias têm contribuído para a criação de um “sujeito humanitário universal”, que abstrai os dilemas e especificidades políticas, históricas e culturais de cada contexto de deslocamento. Entretanto, a autora pondera que a sua intenção não é considerar a intervenção humanitária como algo sem utilidade ou maléfica. Argumenta que a alternativa ao humanitarismo (repressão, formas não democráticas de organização social, pobreza extrema) pode ser igualmente terrível, mas isso não diminui a importância de um olhar crítico para o humanitarismo e seus efeitos. Um dos pontos de sua crítica se relaciona à produção imagética do refúgio, implementada pelas mídias ou pelas próprias organizações humanitárias. Referindo-se às clássicas imagens de pessoas aos montes em barcos ou navios, como é comum nos deslocamentos rumo ao continente europeu, ou das multidões que cruzam fronteiras terrestres como entre os Estados Unidos e o México, ela questiona qual o sentido de produzir e reproduzir esse “mar de humanos”? Para ela, esse vício está relacionado à produção sistemática de uma mudez, um silenciamento generalizado. Além de tudo, esse tipo de representação contribui para um olhar massificado para a migração e refúgio, que apaga as diferenciações e dilemas internos das pessoas (MALKKI, 1996).

---

<sup>10</sup> Ressalto que o refúgio é somente um dentre os diversos regimes de mobilidade que podem ser acionados por sujeitos que deixam seu território *de origem* no contexto global atual. Glick-Schiller e Salazar (2012) evidenciam como as diferentes categorias migratórias disponíveis (ou não) ligam-se intimamente a desigualdades de diferentes tipos (como a racial, por exemplo). Nessa discussão teórica, opto por focar no refúgio tendo em vista que, nas paisagens humanitárias, esse regime de mobilidade em específico parece ter uma maior centralidade na produção de sentidos, narrativas e representações. No contexto desta pesquisa, noto que boa parte das pessoas com quem tenho travado interlocuções não são elas mesmas solicitantes de refúgio. A solicitação de refúgio não é a única disponível para venezuelanos(as); há também a solicitação de residência, por exemplo, outra forma de se tornar *regular* diante do Estado brasileiro. Para uma discussão mais aprofundada sobre a dimensão subjetiva e moral da escolha por vias de regularização, ver Sousa (2021).

Contrariando essa tendência de representação universalista do migrante e refugiado, há autoras e autores que indicam a importância de considerar o gênero e a sexualidade como categorias relevantes, pois alteram e complexificam trajetórias e narrativas, exclusões e desigualdades, assim como raça, classe, religião, dentre outros marcadores sociais da diferença<sup>11</sup>. Esses estudos analisam o cenário global no qual, em diferenciados percursos entre fronteiras nacionais, pessoas são reguladas por diferentes dispositivos normativos – sendo a sexualidade uma categoria particular para compreender as relações de poder em que tais dispositivos atuam, ainda que nem sempre isso seja explicitado (LUIBHÉID, 2019; CHÁVEZ, 2010).

Se por um lado, a visão de um *sujeito refugiado universal* nubla como os diferentes pertencimentos produzem diferenças e por vezes desigualdades nas trajetórias migratórias, por outro, nos últimos anos, a diversidade sexual e de gênero tem sido fortemente pronunciada no contexto migratório, o que está fortemente associado ao já mencionado *refúgio LGBTI*. Como França (2017; 2020) argumenta, baseando-se principalmente na análise do contexto brasileiro, narrativas sobre refúgio baseadas exclusivamente na “homofobia” e na “LGBTfobia” correm o risco de minimizar outros processos ligados à racialização e às precariedades laborais que também produzem constrangimentos e limitações na vida de pessoas *refugiadas LGBTI*. Além disso, não raramente os discursos humanitários posicionam “LGBTfobia”, “transfobia” e “homofobia” como os únicos vetores de discriminações, inclusive apontando-as como o motivo que levaria *refugiados LGBTI* a deixarem seus países de origem<sup>12</sup>. Dessa forma, quando gênero e sexualidade são isoladamente enfatizados, há não só o risco de essencialização e simplificação de experiências complexas de deslocamento transnacional, como também de apagamento dos arranjos interseccionais que compõem a vida em movimento.

As categorias, tanto migratórias, quanto sexuais e de gênero, por mais que apareçam no campo social como *naturais* ou autoevidentes são, na verdade, forjadas no interior de intensas relações de poder, sobretudo no contexto humanitário. Resgato a discussão que Judith Butler (2013) trava, quando argumenta como a lei acaba produzindo sujeitos, mesmo quando teria apenas a função de representá-los ou protegê-los. Diante disso, cabe observar como essas limitações são colocadas em constante fricção por indivíduos ou grupos, como fez Nicholas de Genova (2015), por exemplo, ao analisar o movimento de imigrantes e os movimentos *queer* nos Estados Unidos a partir dos anos 2000. O autor chama a atenção para posicionamentos ético-políticos de “desafeição” diante das formas normativas do poder estatal e nacional (DE GENOVA, 2015). Certamente a dimensão da experiência é um espaço privilegiado para visualizar como essas forças normativas e suas categorizações são negociadas no dia a dia dos sujeitos.

---

<sup>11</sup> Para estudos que analisam criticamente o apagamento do gênero e sexualidade nos estudos migratórios no contexto estadunidense, ver Anne-Marie Fortier (2003), Karma Chávez (2010), Eithne Luibhéid (2019); no contexto latino-americano, ver Isadora Lins França (2017; 2020), Nathália Fonseca (2020) e Macarena Modesto (2021).

<sup>12</sup> Ver, por exemplo: ACNUR. “Refugiados LGBTI da Venezuela recomeçam a vida em países de acolhida”, artigo em que a ideia preponderante é a de que as “novas vidas” no país de acolhida representavam um “renascimento” dos refugiados, fortalecendo a lógica linear e simplista pela qual as trajetórias de pessoas *LGBTI* que transitam entre fronteiras nacionais tendem a ser analisadas pelos discursos oficiais (LUIBHÉID, 2019). Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/2020/05/15/refugiados-lgbti-da-venezuela-recomecam-a-vida-em-paises-de-acolhida/>. Acesso em: 19 de set. de 2021.

Antes de apresentar as experiências de campo, para onde pretendo mover esse debate, farei uma breve contextualização dos deslocamentos venezuelanos para Boa Vista.

## **Deslocamentos da Venezuela para o Brasil**

Boa Vista, a capital do Estado de Roraima, é uma cidade de aproximadamente 419 mil habitantes localizada no extremo norte do Brasil. A passagem de milhares de venezuelanos e venezuelanas<sup>13</sup> nos últimos anos tem conferido certa visibilidade nacional e internacional à região. É comum que veículos midiáticos reproduzam imagens de multidões caminhando, dezenas de pessoas – incluindo crianças e idosos – em filas de espera, em situação de rua, dentre outras condições precárias. São cenas que chocam. A “crise na Venezuela” é como geralmente se nomeia o quadro conflitivo que envolve o país na atualidade, apontado como o evento gerador dos deslocamentos, numa lógica binária de causa-consequência, na maioria dos casos simplificada<sup>14</sup>.

Associada à chegada diária dessas pessoas, que se dá principalmente pelo cruzamento da fronteira terrestre entre Brasil e Venezuela, nas cidades vizinhas de Pacaraima e Santa Elena de Uairén, foi instalada a Operação Acolhida, uma complexa estrutura humanitária que envolve o Exército Brasileiro, agências internacionais e outros atores sociais e entidades da sociedade civil. É um grande empreendimento logístico que compõe um cenário marcado pela coexistência paradoxal de discursos e práticas que são humanitárias e securitárias ao mesmo tempo, como algumas pesquisas recentes apontam (VASCONCELOS, SANTOS, 2020). Ou seja, o corpo migrante é visto e regulado como um corpo que tem passado por graves violações de direitos humanos e, por isso, merecedor de atenção humanitária e, ao mesmo tempo, um corpo tido como inimigo em potencial da segurança e soberania nacional.

Quando chegam no norte do território brasileiro, as diferenças percebidas no âmbito do gênero e da sexualidade em pessoas venezuelanas têm sido convocadas a caberem no que se convencionou chamar de *LGBTI*. Isso se observa especialmente no trato assistencial de instituições humanitárias envolvidas na gestão migratória, no qual a sigla *LGBTI* é acionada geralmente como um marcador, ou uma espécie de adjetivo, que qualificaria – sem necessariamente priorizar um enfoque sensível a diferenciações internas – um segmento populacional, operando uma distinção dentro do grupo de “migrantes e refugiados(as) venezuelanos” (FRANÇA; FONTGALAND, 2020).

No contexto da gestão migratória, a própria sigla *LGBTI* pode ter um sentido normativo, em algumas situações, analisam França e Fontgaland (2020). Os autores trazem relatos etnográficos de pessoas que sequer conheciam a sigla antes de se depararem com situações em que são classificadas como *LGBTI*. Mostram, portanto, que a gestão migratória não só administra como também produz efeitos na forma de os

---

<sup>13</sup> De acordo com dados do Governo Federal brasileiro, cerca de 357 mil CPFs (Cadastro de Pessoa Física) foram emitidos para pessoas de nacionalidade venezuelana desde 2018. Os dados foram atualizados em 19 de janeiro de 2022 no portal da Operação Acolhida. GOVERNO FEDERAL. “Operação Acolhida”. Disponível em: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/acolhida>.

<sup>14</sup> Para compreender a complexa situação atual do país, é necessário considerar sua história política e a sua posição dentro de um cenário de disputas internacionais, envolvendo, sobretudo, a questão do petróleo (FERNÁNDEZ, 2019).

sujeitos compreenderem suas próprias sexualidades e identidades de gênero, uma vez que eles e elas passam a conhecer o que a “sociedade de acolhida” entende por diversidade sexual e de gênero, inclusive do ponto de vista legislativo. Nesse sentido, as experiências sexuais e de gênero, por mais diversas que sejam, são convocadas a caberem num modelo estanque e fixo de coerência, de acordo com o modelo de sujeito migrante ou refugiado(a) *LGBTI* (FRANÇA, FONTGALAND, 2020).

Entretanto, trata-se de um cenário complexo, marcado não apenas pelas interpelações produzidas no contexto da gestão migratória, mas também por aquelas que se dão na própria jornada migratória dos sujeitos e no seu cotidiano. Assim, se por um lado os atores humanitários têm agido por meio de projetos e ações de assistência (SANTOS, 2019), que por vezes incitam e expectam expressões de diversidade sexual e de gênero a partir do modelo de sujeito *migrante ou refugiado LGBTI*, por outro, observamos um contexto em que diferentes expressões de violência, empreendidas por atores brasileiros ou venezuelanos, constroem àqueles(as) que manifestam, expressam, vivenciam e *performam* suas identidades como diferentes. Isso acontece desde antes da partida, durante o traslado e nas tentativas de se estabelecer em solo brasileiro, conforme a literatura recente sobre esse tema tem apontado (FRANÇA, FONTGALAND, 2020; FONSECA, 2020; SOUSA, 2021).

Com a pandemia causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2), a preocupação *sanitária* foi usada como pretexto para a implementação de normas federais que fecharam a fronteira para a entrada de venezuelanos(as). Contudo, o Estado brasileiro tem sido conivente com a entrada de milhares de venezuelanos(as) por rotas terrestres clandestinas em Pacaraima, as chamadas “trochas”. Por não provirem de uma entrada oficial, essas pessoas se tornam “indocumentadas”, o que além de gerar insegurança quanto a possíveis deportações, impede que consigam formalizar relações de trabalho, dentre outras inúmeras instabilidades associadas ao status de indocumentado(a). Para a análise dessa conjuntura, sigo o entendimento de Fassin (2011) sobre a fronteira, não só como divisa entre dois diferentes lugares, mas como produção simbólica de diferenças, intimamente relacionada ao processo pelo qual imigrantes se tornam racializados e marcados como “estrangeiros”. Assim como o autor, não trato a fronteira como um pano de fundo para processos sociais, mas como um componente crucial na produção de diferenças e desigualdades, o que está fortemente relacionado à subjugação e subjetivação de indivíduos (FASSIN, 2011). Além disso, seguindo as proposições de Gloria Anzaldúa (1987), desnaturalizo as fronteiras entre Estados-nações, uma vez que estas são efeitos históricos de longos anos de relações de poder em determinados territórios. Além da divisão geográfica, as fronteiras são, na visão de Anzaldúa, como lugares de interstícios e ambiguidades, habitados por vidas “mestiças”, que não pertencem “nem lá”, “nem cá”. Habitar a “fronteira”, para a autora, é habitar esse território de dor e de violência, mas também de potência criativa (ANZALDÚA, 1987).

No contexto analisado, observa-se que a fronteira é contingente, à mercê de uma conjuntura jurídica e burocrática que muda a todo tempo, e é marcada por uma dinamicidade muito particular, difícil de apresentar resumidamente. Importa destacar que a instalação de uma estrutura humanitária é concomitante a várias ações policiais, incluindo deportações<sup>15</sup>, que posicionam venezuelanos(as) no registro da ilegalidade, ao

---

<sup>15</sup> Rememoro, por exemplo, a deportação de 450 venezuelanos(as), incluindo crianças e indígenas, em 2016. Por não possuírem documentação, o grupo foi levado de volta para território venezuelano por meio

lado de traficantes de armas e drogas. Fora isso, como estudos recentes têm apontado, há muito preconceito e discriminação contra venezuelanos e venezuelanas por parte de brasileiros(as). Por exemplo, nas ruas de Boa Vista é comum escutarmos o termo “veneca” para se referir a essas pessoas num tom pejorativo (SARMENTO, RODRIGUES, 2018).

Diante de um contexto de constrangimentos de diferentes tipos ligados à nacionalidade e à experiência de ser migrante ou refugiado no Brasil, o desafio da minha pesquisa atual é tentar acompanhar experiências de pessoas venezuelanas que se veem ou são vistas como *LGBTQI*, buscando observar como o cruzamento da fronteira é experienciado de formas singulares pelas pessoas, de acordo com seus diferentes pertencimentos. Não só a nacionalidade está em jogo, mas também a raça, a idade, o gênero, a sexualidade, dentre outros eixos de diferenciação.

Esta é uma pesquisa etnográfica<sup>16</sup> na qual, em todas as suas etapas, tanto no campo como no decorrer das produções audiovisuais, utilizou-se de observações participantes e entrevistas com as pessoas nelas envolvidas, em reuniões de planejamento, produção, gravação de áudio e som, edição etc.<sup>17</sup>. Como se trata de um material audiovisual com a finalidade de se tornar público, os nomes verdadeiros de todas as pessoas foram mantidos com seu devido consentimento. As implicações da participação nesse projeto foram informadas e esclarecidas, bem como questões ligadas ao uso de imagem e som<sup>18</sup>. O convite para a participação na pesquisa e na produção audiovisual também intencionou potencializar os trabalhos já existentes das participantes – por isso mantenho os nomes como forma de convite aos leitores(as) deste artigo para conhecerem tanto o *podcast* “Nobinário” quanto o trabalho da *drag queen* Melanny D’Leon.

---

de uma operação conjunta conduzida pela Polícia Federal, Polícia Militar e secretarias do Estado de Roraima e do Município de Boa Vista. G1. “PF deporta 450 venezuelanos sem documentação legal em Roraima”. Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2016/12/pf-deporta-450-venezuelanos-sem-documentacao-legal-em-roraima.html>. Acesso em: 30 dez. 2021.

<sup>16</sup> A etnografia é aqui entendida nos termos de Peirano (2014), não como um simples método, mas como uma prática, intimamente ligada à disciplina antropológica, que une teoria e empiria e está em constante atualização e autorreflexão. Nesse entendimento, o etnógrafo(a) é aquele(a) que está compromissado(a) em confrontar teoria com suas experiências de campo e investigar determinado universo social. Conforme Salazar (2018, p. 163), no campo dos estudos sobre mobilidade, a etnografia é um tipo de pesquisa que oferece análises situadas que podem desafiar os limites e fronteiras teóricos e metodológicos da produção de conhecimento, o que é particularmente valioso em contextos de deslocamentos transnacionais, tendo em vista serem eventos que desestabilizam a organização nacional da sociedade. Nesta pesquisa, não adotei postura pretensamente neutra. Assumi minhas posicionalidades como homem *gay*, jovem adulto, brasileiro, pardo | negro, nascido em Roraima, mas filho de migrantes nordestinos e sulistas. Como pesquisador valorizo as parcialidades do meu ponto de vista, não as minimizo, refletindo constantemente sobre como esses lugares identitários, também inacabados, qualificam o tipo de conhecimento produzido, conforme propõe Haraway (2009).

<sup>17</sup> As reuniões presenciais ocorreram depois de todos os envolvidos, inclusive o pesquisador, se vacinarem contra o coronavírus. Além disso, utilizamos máscaras e álcool em gel durante todos os momentos em campo. Essas medidas de proteção também foram usadas nas apresentações de D’Leon, feitas em um estabelecimento com área aberta e ventilada, onde evitamos aproximações e contatos corporais diretos. A abertura de espaços públicos já havia sido autorizada pela prefeitura da cidade, desde que o número de clientes fosse limitado.

<sup>18</sup> Essas questões foram acordadas formalmente por meio de um Termo de Autorização de Uso de Imagem e Som.

## Um *podcast* não-binário

Riri Parra é uma pessoa de gênero não-binário, de 25 anos, que nasceu na Venezuela, reside em Boa Vista e se identifica racialmente como *parde*<sup>19</sup> – como apresentei antes. Comecei a interagir com Riri através de uma rede social de fotos, interessado inicialmente por sua estética visual, marcada pelo *glitter* no rosto, fotos com *animal print* no fundo e poses irreverentes. Em determinado momento, vi que *elu* tinha um *podcast* chamado “Nobinario”, que com muito interesse passei a escutar<sup>20</sup>. “Criá-lo foi uma decisão pessoal para liberar-me, expressar-me, ter um espaço onde eu pudesse compartilhar minhas ideias e pensamentos com outras pessoas”, explica Riri<sup>21</sup>. Nessa plataforma, inaugurada com a publicação do primeiro episódio no dia 21 de maio de 2019, em alguns momentos Riri fala sobre migração, sobre gênero e sexualidade, mas estes não são de forma alguma os únicos temas abordados, embora reconheça a importância de usar esse espaço de comunicação para refletir sobre mudanças nestes âmbitos a partir do lugar que ocupa. Como melhor explica: “Ser uma pessoa de gênero não-binário e ser vocal sobre isso é algo que permite mudar muitas perspectivas e criar um horizonte para expandir a mente de muitas pessoas”.

Depois de escutar alguns episódios e ficar muito interessado no conteúdo, decidi travar uma conversa, em que falei sobre minha pesquisa, propondo para *elu* a ideia de fazermos *juntas* um trabalho audiovisual para a Cátedra. Riri foi muito *educade e solícite*, respondendo às mensagens, mas o convite não foi aceito imediatamente. Após alguns dias em que Riri ainda não havia aceitado participar do projeto audiovisual, mas que continuamos em diálogo, *elu* compartilhou comigo o episódio “La cuota migrante”, o último publicado até então. E explica que discutiu nele uma parte dos motivos para não aceitar imediatamente o meu convite.. No episódio, *elu* e Pedro, uma das pessoas mais próximas à Riri, que se tornou participante fixo do *podcast*, problematizam com muita criticidade a forma como pessoas migrantes e refugiadas, especialmente venezuelanas, são superficialmente incluídas (em nome de uma falsa “representatividade”) em diferentes contextos, como no trabalho, no cotidiano e até mesmo no próprio ativismo *LGBTI* local.

Minha intenção não é resumir a discussão do episódio neste texto, pois é necessário escutá-lo integralmente para que a complexidade e nuances das experiências narradas sejam devidamente apreendidas. Trago somente alguns pontos debatidos por oferecerem pistas para a tentativa de compreender as formas pelas quais as categorias e representações são desafiadas pelos sujeitos interpelados por elas, fulcro deste trabalho.

---

<sup>19</sup> *Nota do editor*: em todo o trecho dedicado a Riri Parra o autor emprega a chamada linguagem neutra, isto é, sem variação de gênero e com as adaptações morfológicas que vêm sendo usadas por ativistas *LGBTQI* – como o uso da letra *e* no final de substantivos e adjetivos, *elu*, para se referir à terceira pessoa, em substituição aos pronomes ele e ela etc..

<sup>20</sup> Os *podcasts* podem ser definidos como produções principalmente sonoras, organizadas geralmente em episódios, disponibilizadas e divulgadas na internet. Nos últimos anos, com a crescente popularização do formato, o *podcast* tem sido também entendido como uma estratégia de promoção de visibilidade e de ativismo para grupos minoritários no contexto brasileiro, como feministas, *LGBTQI*, movimento negro etc. (SOARES, VICENTE, 2020). No contexto local, além do *podcast* “Nobinario”, destaca-se também o *podcast* “Boa Bixa”, comandado por Julhy Van De Berg e Tallon Almeida, que tem como objetivo fortalecer a cena *LGBTQI* do Estado. Este último, em um dos episódios, inclusive trata do tema *refugiados LGBTI*, tendo como convidadas uma trabalhadora humanitária e uma mulher trans venezuelana que vivia em um abrigo em Boa Vista.

<sup>21</sup> Trecho da entrevista traduzido para o português.

Como quando, por exemplo, questionam a busca incessante por “histórias” de migrantes e refugiados, o que inclusive é muito comum por parte dos setores de comunicação das agências humanitárias no contexto Venezuela-Brasil. O episódio fala sobre como são priorizadas as narrativas que emocionam e critica abordagens sensacionalistas que extraem situações dramáticas de migrantes e refugiados(as) sem que haja um cuidado com o conteúdo emocional compartilhado<sup>22</sup>. Em certa medida, as reflexões de Malkki (1996), apresentadas anteriormente, parecem estar em acordo com as percepções compartilhadas no episódio em questão, uma vez que a autora se atém às formas como as representações em torno do “refugiado”, produzidas no interior da estrutura humanitária, tendem a despolitizar e desistoricizar sujeitos em detrimento de uma demanda moral de produção de “vítimas”.

O aceite para o trabalho colaborativo proposto veio após um processo reflexivo que envolveu escutar esse episódio, dialogar sobre formas de criar algo *juntas* que não simplesmente reforçasse estereótipos sobre migração, gênero e sexualidade e que não incorresse no que foi apontado no episódio mencionado. Por fim, depois de nos reunirmos, o produto audiovisual com Riri foi gravado no formato de entrevista, no dia 13 de novembro de 2021, em um estabelecimento de *coworking* no centro da cidade. Decidimos enfocar o tema do *podcast* no vídeo, de modo que a própria linguagem audiovisual recriasse o formato em questão. Há imagens de Riri em uma mesa, com um microfone em sua frente (como se fosse um episódio de *podcast*), intercaladas com imagens de apoio, gravadas no jardim do local. No vídeo, que para a nossa surpresa foi gravado em um só *take*, ou seja, sem cortes, faço algumas perguntas e Riri compartilha respostas e reflexões.

Na entrevista, Riri conta mais sobre o “Nobinario” e enfatiza a importância de ter esse espaço para exercer sua liberdade de expressão. Pessoas de seu ciclo são convidadas para participar de episódios<sup>23</sup> e, sem um *script* predefinido, falam sobre distintos temas, como séries, músicas, filmes, leituras, cultura pop, gênero, sexualidade, migração, ativismo, cotidiano, entre outros. “Tem que ser algo orgânico, para mim isso é importante: que eu possa me conectar com as pessoas e que me permita expressar-me e dar aquele empurrão que necessitei quando eu consumia a internet”, conta. Um dos objetivos é pensar nesses tópicos a partir de uma perspectiva não-binária, buscando esmiuçar como a lógica binária afeta e limita a forma como o mundo é compreendido.

Em determinado momento da entrevista, pergunto a Riri: “como é a experiência de ser migrante e *não-binária* no Brasil?”. Sua resposta traz elementos muito instigantes a partir dos quais pretendo desenvolver reflexões acionando algumas referências bibliográficas. Respondeu:

“Para mim isso difere. Porque se eu falar de mim como uma pessoa de gênero não-binário, estou falando de mim, de quem sou, de minha identidade, como pessoa. Mas se estou falando de mim como uma pessoa migrante, estou falando nada mais do que de um deslocamento de meu país de origem. Então para mim são coisas

---

<sup>22</sup> Além disso, argumentam como essas narrativas também incentivam uma visão distorcida da Venezuela, como se fosse um “lugar distópico” ou “pós-apocalítico”.

<sup>23</sup> Inclusive eu mesmo fui convidado para um episódio com Riri e Pedro Rodrigues, que também se identifica como uma pessoa de gênero não-binário e é *ume des melhores amigas* de Riri e passou a fazer parte do elenco fixo do *podcast*. Particpei do primeiro episódio. Falamos sobre experiências LGBTI em diferentes momentos da vida, como na etapa escolar, na universidade e em aplicativos de “pegação”.

que não têm nada a ver. Como não creio que eu seja uma pessoa nacionalista. Prefiro me considerar um cidadão do mundo.”

Essa resposta incita dois debates muito oportunos. Primeiro Riri enfatiza o gênero não-binário como a centralidade de sua identidade, ao passo que contesta criticamente a categoria “migrante” como algo que o constitui. Ou seja, pela dimensão de gênero há uma constituição de si que não só prevalece em detrimento do *status* migratório, como não permite uma junção entre uma categoria e outra. Outro ponto muito interessante observável na fala destacada é a percepção de si como “cidadão do mundo”, algo que é enfatizado alguns momentos na entrevista. Para além de um simples cosmopolitismo, acredito que sua fala remeta a um processo de subjetivação que não só ultrapassa os limites nacionais como também os desafia. Compreendo que neste contexto as categorias *venezuelano* e *brasileiro* se refletem como diferentes, ou até mesmo opostas, reproduzindo uma lógica binária, o que é rejeitado por Parra. Isto ilustra como a visão hegemônica sobre pertencimentos e nacionalidades opera de maneira a não tolerar ambivalências, excluindo e marginalizando os corpos e subjetividades que não se situam nem *do lado de cá*, nem *do lado de lá*, ou seja, rechaçando a existência de vidas nos interstícios, ou fronteiriças, como propôs Glória Anzaldúa (1987).

Acredito que a recusa ao binarismo deságua na forma como Parra compreende seu deslocamento para o território brasileiro, ainda que de maneira menos declarada. “Vir para o Brasil não é algo tão diferente, tenho nostalgia de algumas coisas e pessoas, mas a vida segue. Creio que em qualquer lugar que eu esteja, tudo vai estar bem se eu me cercar das pessoas corretas”, disse. É comum que narrativas de deslocamento transnacional sejam vistas de forma binária, como se fossem divisíveis por um “antes” e um “depois” (LUIBHÉID, 2019). Nessa perspectiva, perdem-se de vista as continuidades nas trajetórias dos sujeitos e como os mesmos processos sociais e subjetivos mantêm-se, ainda que por vezes passem por transformações qualitativas com a experiência de deslocamento transnacional. A partir dessa fala, é possível observar um jeito de narrar sua trajetória que rompe com essa lógica binária de compreender a migração, uma vez que não dá um enfoque às rupturas, e sim às redes de suporte afetivas, que atuam como um dos muitos pontos contínuos.

Quando a identidade é pensada pela perspectiva transmigrante, conforme propõem Glick-Schiller e Salazar (2012), nota-se como nas últimas décadas há a emergência de sujeitos que possuem múltiplos pertencimentos, que transcendem as limitações geográficas. Apesar de estarem em um só território nacional (ainda que não seja seu território de origem), estão imersos em redes de conexões de sentidos, objetos, afetos que excedem os limites dos Estados nacionais. Acredito que as falas de Parra podem exemplificar essa tendência percebida pelos autores.

Para Seyla Benhabib (2004), o sistema moderno baseado na ideia de Estado-Nação é marcado por contradições internas, que se tornam nítidas sobretudo quando observamos o lugar a que o sujeito refugiado é relegado. Como ela demonstra, os deslocamentos transnacionais tornam visíveis o dilema constitutivo das democracias liberais: de um lado a valorização da autodeterminação individual, do outro, a necessidade de aderir aos direitos humanos universais. Ainda para a autora, o Estado-nação tem sido desafiado pelo surgimento de redes transnacionais, pondo em xeque o pertencimento a uma territorialidade fixa como vetor único de produção de identidade. Como aponta Di Cesari (2020), é justamente essa fragilidade das divisões territoriais que torna as fronteiras

ofensivas e militarizadas. De acordo com ela, a própria palavra “fronteira” vem do léxico militar e está atrelada à noção de enfrentamento e confrontação. Para ela, “ao contrário do que se acredita, a fronteira não é uma linha, mas sim um lugar – um lugar de contato e conflito, de encontro e de tensão, entre o eu e o outro” (DI CESARI, 2020, p. 290).

As autoras citadas oferecem recursos teóricos para dar conta de parte das discussões inspiradas nas minhas interlocuções com Parra. Evidentemente, não se esgotam as possibilidades de imaginações teóricas possíveis a partir dos pontos levantados tanto na entrevista, quanto nos episódios do *podcast*; esses pontos alargam ainda mais as possibilidades temáticas que entrecruzam gênero, ativismo, raça, nacionalidade etc.. Acredito que os critérios acionados por Parra no processo de negociação para a produção de um projeto audiovisual sobre migração, proposto por mim, jogam luz na forma como narrativas têm sido extraídas e na tessitura de representações pelos diversos atores envolvidos (tanto no contexto da migração e refúgio quanto no contexto de gênero e sexualidade), na maioria das vezes de forma irrefletida e acrítica. A própria academia entra nesse jogo de produção discursiva e por isso, deve constantemente repensar como se posicionar e se inserir nesses contextos. Em suma, nesta parte do estudo, minha intenção não foi descrever, analisar ou categorizar aspectos pessoais e biográficos de Riri Parra e sim levantar pontos críticos que envolvem os limites das categorias e as binaridades que as constituem, no campo minado das narrativas e representações.

## **Dance, viva e sinta: o renascimento de Melanny D’Leon**

Facilmente reconhecível por suas roupas chamativas, vermelhas ou douradas, com adereços brilhosos e tão detalhados que uma rápida olhada nunca daria conta de captá-los, cabelos pretos, ora longos, ora curtos, lisos ou cacheados, Melanny D’Leon é uma *drag queen performer* que nasceu em 2015, quando Gilber José, de 23 anos, que lhe deu a luz, participou de um projeto universitário na Venezuela. Apesar de não ter sido seu plano inicial, Gilber se mudou para Boa Vista definitivamente em 2017, depois de passar um tempo transitando entre os dois países. Em 2020 voltou a fazer *drag* em um concurso local, que venceu e no qual recebeu o título de Miss Drag Roraima<sup>24</sup>. Para ele, esse foi um momento em que Melanny “renasceu das cinzas, como fênix”. Ao mesmo tempo que sua “filha” renascia, ele tentava se adaptar a uma nova cultura em território brasileiro. “Foi uma evolução dia atrás dia, se acostumar com a cultura, com a comida, a um mundo totalmente distinto do que eu estava acostumado”<sup>25</sup>, disse ele. Gilber fala sobre seu processo de adaptação ao meio, em Boa Vista, simultâneo à escalada de Melanny D’Leon na “cena drag boa-vistense”. Se durante as noites, D’Leon costuma entrar em cena apresentando-se em diferentes estabelecimentos, durante o dia Gilber trabalha como cabeleireiro e é atualmente dono de seu próprio salão.

Considera-se um homem *gay*, ainda que fazer *drag* desperte críticas, inclusive vindas de outras pessoas LGBTQI que o questionam constantemente sobre sua identidade. “Acredito que temos que experimentar as cores, não precisa ser uma coisa branco ou preto”, diz em resposta. Uma das referências de Gilber é a *drag queen*

---

<sup>24</sup> Essa foi uma das categorias do concurso Miss e Mister LGBTQ+ Roraima, realizado em 2020 por organizações LGBTQI em Boa Vista. Devido à pandemia, aconteceu de forma *online*.

<sup>25</sup> As frases e palavras em aspas são citação direta do depoimento de Gilber para o vídeo que produzimos.

Kameron Michaels, que participou da décima temporada de *Ru Paul's Drag Race*, programa estadunidense em formato de *reality show* de competição entre *drag queens* que estreou em 2008 e desde então vem ganhando cada vez mais alcance em todo o mundo. Para ele, esse caso é uma referência porque, ao mesmo tempo em que Kameron, a personagem, esbanja feminilidade e delicadeza, Dane Young, o artista que a criou, quando não está de *drag* é masculino, tem braços fortes e tatuados e ostenta um visual em certa medida viril.

Chama a atenção a maneira pela qual Melanny absorve em seu universo elementos da cultura reconhecida como “brasileira”. Por exemplo, uma de suas apresentações foi em uma quadrilha junina. Nessa apresentação, D’Leon faz o típico passo junino de girar a saia do vestido na diagonal repetidas vezes. “A gente não tem cultura junina na Venezuela, eu comecei a dançar como homem primeiro, e depois comecei a sentir uma curiosidade”, conta Gilber. Mais do que uma adaptação a uma cultura, Gilber | Melanny mostra estar *sincretizando* elementos culturais brasileiros e venezuelanos em sua personagem. “O Brasil tem muita importância na construção da Melanny. Por isso, a Melanny se tornou essa personagem livre aqui em Boa Vista. Foi aqui que eu descobri essa parte de mim. Ela é muito brasileira”, disse Gilber em uma entrevista dada para um portal de notícias, confirmando que viver em Boa Vista teve muita influência nos seus processos criativos<sup>26</sup>. Parte disso também se deve ao fato que passou a colaborar com colegas brasileiros.

Conheci o trabalho de D’Leon em 2021 por meio de um amigo em comum, Tallon Almeida, jovem *gay* brasileiro, ativista LGBTI de 25 anos, produtor cultural que, nos últimos anos, tem trabalhado com *drag queens* em Roraima. Tallon ajuda Melanny e outras *drags* em Boa Vista com questões técnicas e logísticas, orienta e lhes indica oportunidades de trabalho, dentre outras funções que mesclam ativismo com produção cultural e artística. Tallon costuma ajudá-la mixando as músicas para Melanny dubla e apoiando-a antes, durante e depois das apresentações. Depois de me oferecer para fotografá-la em uma dessas apresentações, comecei a ser chamado para continuar fotografando-a e acompanhando as apresentações. Passei a ser considerado parte da equipe pelos dois, integrei a Haus of Melanny<sup>27</sup> – como nomeamos nosso grupo do WhatsApp. Brincamos que Melanny é a nossa mãe<sup>28</sup>.

A primeira vez que vi D’Leon pessoalmente foi em um estabelecimento onde ela costuma se apresentar. Nesse dia estava acompanhado de Tallon e alguns amigos. Ela era uma das atrações de uma programação especial voltada para o público *LGBTQI*. Como uma forma de incentivo, o cliente que fosse “montado” receberia duas doses gratuitas de bebida alcoólica, conforme anunciado nas redes sociais da casa. Além de Melanny, naquela noite havia duas DJs, também identificadas como *LGBTQI*, e um público muito diverso, geralmente adultos entre 20 e 35 anos, pessoas *LGBTQI* ou não, brasileiros(as) e venezuelanos(as). A presença de alguns trabalhadores humanitários era notável, dentre

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2021/08/20/drag-queen-venezuelana-faz-performances-em-boa-vista-com-influencias-latinas-muito-legal-ver-aceitacao-a-arte.ghtml>. Acesso em: 22 dez. 2021.

<sup>27</sup> Haus of Melanny é uma brincadeira que surge derivada de Haus of Gaga, nome da equipe criativa da cantora estadunidense Lady Gaga.

<sup>28</sup> Como registrado no célebre documentário *Paris Is Burning* (1980), que retrata o dia a dia de jovens *queer*, negros(as) e latinos(as) no Harlem, em Nova York. É comum que uma figura, geralmente mais velha ou mais experiente, seja considerada *mãe* por jovens que participam dos *ballrooms*.

outras profissões evidentemente. A entrada era paga; e devido à alta demanda, as pulseiras – limitadas para evitar superlotação – deveriam ser garantidas antes.

“Indestrutível”, de Pablo Vittar, é uma das canções no repertório de D’Leon. Na canção, Vittar canta frases como: “eu sei que tudo vai ficar bem, e as minhas lágrimas vão secar”. A superação, o crescimento, a resiliência são valores centrais e sempre presentes nos *lip syncs*<sup>29</sup> de Melanny. Em uma das apresentações, ela dublou “Hush Hush; Hush Hush”, pop dançante do grupo estadunidense Pussycat Dolls. Na metade da música, a vocalista começa a cantar versos de “I Will Survive”, clássico da *disco music*, sucesso na voz de Glória Gaynor. Depois de uma pausa dramática, canta em inglês: “Primeiro eu tive medo, estava petrificada. Continuava pensando que não poderia viver sem você ao meu lado, mas passei muitas noites pensando como você agiu errado comigo, mas eu cresci mais forte e eu aprendi a seguir em frente<sup>30</sup>”. Nesse momento, os versos tão conhecidos e tão associados a “sair do armário” e “soltar a franga” – expressões usadas às vezes de forma jocosa e até desrespeitosa – amplificaram a energia de *liberação* do lugar, levando as pessoas que assistiam a um momento de êxtase. A euforia ainda eletrizava nossos corpos quando conversamos depois da apresentação, em um quarto que fazia as vezes de camarim. Estávamos emocionados. Certamente aquela energia era a continuidade da vibração e aclamação das pessoas presentes. Essa apresentação ocorreu depois de uma entrevista que fiz com Gilber em seu salão, na qual falamos, entre outras coisas, sobre sua trajetória e as adversidades de ser migrante e de ser “LGBTQI” em Boa Vista.

Do ponto de vista analítico me chamou a atenção a dualidade de emoções: rechaço e constrangimentos, de um lado, aplauso e ovação, de outro. Ambas as reações me afetaram em pouco tempo. Compreendi que há algo prazeroso em fazer *drag*. Senti isso quando, em tom de brincadeira, Tallon e eu testamos as perucas da nossa mãe. Foi um momento muito divertido. Fizemos alguns vídeos. Era tangível como aquela *descontração* de alguma forma nos entorpecia. Depois disso, pude entender Gilber quando me disse: “aqueles quatro minutos no palco, para mim é como se fosse a vida toda”, referindo-se ao que sente quando se apresenta.

Fazer *drag* surge, portanto, como um respiro diante de situações com tantas adversidades que alguém encontra em seu cotidiano. E há nisso também um certo escapismo. Como melhor explica:

“A gente que faz *drag*, a gente faz isso para fugir da realidade, tipo, a gente vira um personagem para esquecer os problemas, esquecer o dia a dia, porque na hora que a gente se maquia, coloca a peruca, a gente é outra pessoa e esquece tudo o que tá acontecendo”.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> *Lip sync* significa dublagem em inglês. A dublagem é central no mundo *drag*. Cito como exemplo a competição *Lip sync for your life*, do já mencionado *reality show Ru Paul’s Drag Race*. Consiste numa disputa na qual duas *drags* devem dublar a mesma música. Ganha a que mais se dedicar ou impressionar na apresentação.

<sup>30</sup> Tradução minha para a letra original: “*First I was afraid, I was petrified. | Kept thinking I could never leave without you by my side | But I spent oh, so many nights, thinking how you did me wrong, | but I grew strong. | I learned how to carry on*”.

<sup>31</sup> Trecho transcrito de entrevista feita por mim com Gilber.

Para compreender melhor o que significa a *arte drag* num contexto de rechaços, pode ser produtivo refletir sobre diferentes contextos. Nessa tentativa, aciono a cena de *drag queens* muçulmanas na Europa, tão bem registradas no documentário *Muslim Drag Queens*, do Channel 4 britânico, que acompanha o dia a dia de paquistaneses que fazem *drag* em Londres, cidade com expressiva população de muçumanos(as). O longa retrata a vida de artistas como Asifa Lahore, uma figura muito conhecida, intitulada como a primeira *drag queen* muçumana, que fez sua primeira *performance* em 2011. Lahore enfrenta uma série de empreitadas atroztes contra ela e o que ela representa. Em uma das cenas, Lahore lê um e-mail em que alguém, anonimamente, a ameaça de morte. O documentário mostra como a *arte drag* é para Lahore e suas colegas *drag queens* um refúgio, uma forma de produzir bem-estar em meio a um contexto que rechaça as expressões sexuais e de gênero dissidentes. Em dado momento o documentário aborda o tema da saúde mental, em casos de rapazes muçumanos que se suicidaram porque a família não aceitava suas sexualidades. A saúde mental certamente pode oferecer uma gramática efetiva para dar conta dos sentidos da *função drag* inserida neste contexto de tantos sufocamentos subjetivos.

Não se resumindo a isso, o filme apresenta a *arte drag* com uma maneira de abordar artisticamente os possíveis tensionamentos entre tradição e religião islâmica e a expressão sexual, retratando o que para Lahore significa estar em Londres, “uma cidade livre” de acordo com ela. Além do já mencionado, torna-se aparente como, associada ao ativismo, a *arte drag* pode ainda ter a função de dar visibilidade para retóricas políticas ou ativistas, protagonizadas por grupos em processo de politização, como *gaysians* (asiáticos gays), *gay mulims* e até mesmo *muslim drag queens*.

Dadas as visíveis e incontáveis diferenças entre os dois contextos, como afirmei acima, acredito que uma reflexão que teorize convergências nesses cenários pode ser analiticamente produtiva. É importante ponderar que, por se tratar de um documentário exibido em televisão, o caráter excessivamente encenado do que se apresenta não pode ser desprezado, e não é possível mensurar quanto o sensacionalismo embaçou ou não a fidedignidade dos registros. Ainda assim, aposto nesse olhar não necessariamente comparativo, mas reflexivo, por acreditar que o *fazer drag* pode assumir sentidos variados. Destaquei o momento particular do espetáculo que desencadeia “o outro lado da moeda” de uma sociedade que usualmente rechaça o corpo identificado como migrante e LGBT, mas naquele frágil e instável momento, o aplaude. Ressalvo que, apesar de estarem sendo apresentados como opostos, aplauso e rechaço não o são: trata-se de um falso binário, na medida em os termos não necessariamente se opõem, dado que a própria espetacularização pode incorrer em uma das faces da discriminação, mais oculta mas não menos excludente.

Além disso, trata-se de um contexto complexo em que as diferentes nuances do que está em jogo não conseguem ser examinadas por narrativas simplificadas. Para adensar o mergulho teórico, aciono as análises de Lawrence La Fountain-Stokes (2011) sobre os entrecruzamentos entre *performance*, gênero, sexualidade e raça com artistas *gays* Nuyorican, isto é, porto-riquenhos ou descendentes de porto-riquenhos que se movimentavam entre Nova York e Porto Rico, nas décadas de 1990 e 2000. Alguns deles trabalhavam com a *arte drag*, ou performismo, como é o caso de Freddie Mercado. Para La Fountain-Stokes (2011), em suas *performances*, Mercado não tem como objetivo recriar o que se esperaria de *beleza feminina*, e sim fazer um jogo estranho e próprio que apagaria as fronteiras entre *masculino* e *feminino*. Para o autor, Mercado e seus pares elucidam as potencialidades da *performance* e da arte para desestabilizar

entendimentos convencionais sobre gênero, sexualidade, raça e nacionalidade. Nas obras desses artistas o deslocamento, sobretudo entre Nova Iorque e Porto Rico, é visto como algo constitutivo, e suas *performances* também contestam noções normativas sobre territorialidades e geografias instituídas no continente americano (LA FOUNTAIN-STOKES, 2011).

Sobrepondo os estudos de La Fountain-Stokes com o contexto etnográfico aqui analisado, postulo que a *arte drag* é dotada de potencialidades capazes de satirizar, ironizar e brincar com as fronteiras normativas e morais que organizam o senso comum. É interessante notar, entretanto, que a análise de La Fountain-Stokes apreende uma cena cultural alternativa, que difere das produções culturais inscritas no que se entende por *cena drag queen* na atualidade, especialmente em contexto brasileiro, onde *drag queens* como Pablllo Vittar e Gloria Groove têm levado a *arte drag* ao *mainstream* (WASSER, 2020). Esta última, inclusive, é apontada por Gilber como uma das principais referências de Melanny, justamente por sua versatilidade, já que canta, dança e dubla. Como Wasser (2020) tem analisado, o sucesso comercial de artistas como Vittar e Groove no Brasil mostra como arranjos tradicionais de gênero têm sido fundamentalmente agitados no âmbito público. Wasser nota também como a visibilidade dessas artistas se insere em debates conflituosos em torno do cenário político brasileiro, incitando inclusive movimentos antigênero.

Com a popularização da *arte drag* encabeçada pelas artistas citadas, é na música pop que se encontra espaço para abordar e colocar em pauta os conflitos e tensionamentos em torno de gênero e sexualidade, seja pela ampla circulação, seja pela forma como questões espinhosas se neutralizam (WASSER, 2020). Nota-se como não há necessariamente conotação política direta nas *drag queen* que se tornam cada vez mais *mainstream* e populares. Tendência essa que talvez não se limite ao contexto brasileiro. A título de exemplo, na Venezuela, há a Andrógena, uma figura humorística que acumula 193 mil seguidores em uma rede social. Com participação bem ativa nas redes sociais, ela também tem um *podcast*. O próprio estilo de vida de Andrógena, que mora em Caracas, desafia representações acerca da Venezuela, tendo em vista que ela está na maioria das vezes em boates luxuosas, ou em programações descontraídas em barcos e hotéis. Para Andrógena a riqueza é constitutiva de sua personagem e parte de seu repertório humorístico.

Acredito que não só a popularização de figuras midiáticas do mundo *drag queen*, como as citadas, mas a arte em geral (músicas, cantoras, cantores, filmes, séries etc.) pode estar no centro de processos de subjetivação dos sujeitos. Os deslocamentos geográficos não são capazes de interferir na forma como pessoas se relacionam com essas obras, o que garante certa continuidade pouco discutida, mas que tem sido notória em campo. Em alguns casos, essas conexões entre indivíduos e obras podem produzir pertencimentos mais fortes que o próprio pertencimento nacional, bem como *lugares comuns* entre indivíduos *LGBTQI* de diferentes nacionalidades em um mesmo território. Isso tem sido perceptível nas interlocuções recentes da pesquisa.

Trago, a título de exemplo, um trecho da entrevista de Riri que fala sobre a importância da arte para *elu*<sup>32</sup>:

---

<sup>32</sup> No vídeo que produzimos, Riri conta sobre uma de suas lembranças antes de migrar para o território brasileiro, que envolvia despedir-se de seus CDs, relato que está no episódio “Migración” de seu *podcast*.

“Para mim, a arte em minha vida é tudo, desde minha infância, me lembro que gostava muito de músicas e filmes, todo tipo de arte. Gosto de ir a museus, infelizmente na cidade que estou acredito que não há [...]. A arte tem estado em muitos momentos da minha vida. Tem canções, tem memórias, tem obras de arte que digo: me definem como me sentia em algum momento, como me sentia agora”.<sup>33</sup>

Ou seja, na produção de subjetividades a dimensão estética tem certamente um lugar privilegiado, que ainda merece um aprofundamento analítico no contexto em questão. A fertilidade da arte foi atestada durante as experiências de campo. E é visível sobretudo no produto audiovisual com D’Leon, tendo em vista que, diferentemente do produto anterior, embarcamos em um processo mais criativo e autoral, que envolveu composição de letra e música e uma produção visual artística.

“Dance, viva, sinta” é o nome da música que compusemos juntos para o projeto. Em um processo totalmente descontraído, algumas semanas antes da gravação do vídeo, levei um microfone condensador e, no computador, um instrumental de EDM (*Electronic Dance Music*) com fortes sintetizadores e batida *club*. Fui gravando Gilber falando frases livres e soltas. “Dance... viva... sinta... permita-se ser feliz” foi uma das frases ditas, que serviu como um refrão para a música. Apesar de não termos combinado previamente, a letra da canção tem um sentido de perseverança e liberdade de expressão, como as músicas dubladas por D’Leon.

Depois que a música estava pronta, Gilber, Tallon e eu passamos a pensar na parte visual do vídeo. A ideia era brincar com a dualidade *off-drag* e em *drag*. Nas partes *off-drag*, Gilber foi filmado em uma luz roxa, mais escura, simbolizando uma aura noturna, enquanto se apresentava, falando de seu deslocamento para o território brasileiro, sobre sua experiência de ser migrante, ser *gay* e fazer *drag*. Depois dessa fala inicial, a música começa a tocar, em uma cena que Gilber coloca sua peruca preta – e o universo de D’Leon se inicia. Há cenas de muito *carão*, de passos de dança livres, com inspiração no *voguing*. Gravamos no Parque Anauá, uma área natural no centro da cidade, com vegetação de lavrado, característica da região.

Nos finais de semana, motoqueiros se encontram no parque para competições de *motocross*. Pensamos que poderia ser uma estética interessante os motoqueiros ao fundo e em torno de Melanny<sup>34</sup>. Em uma das cenas, a pedido nosso um motoqueiro a rodeia, acelerando a moto, enquanto ela faz poses e dubla sua música. Além dessa locação, gravamos cenas noturnas com Melanny na frente de um parque de diversões e em uma paisagem natural próxima ao aeroporto na cidade. Nas cenas noturnas, utilizamos a luz dos faróis de um carro. Tanto a parte musical quanto a parte visual foram compostas de maneira bastante experimental, colaborativa e improvisada, de forma que não nos

---

“Não foi algo legal, porque foi algo que me custou construir. Todos os CDs fui eu que comprei, com meu dinheiro, foi algo especial, porque em algum momento da minha vida me senti *identificade* com algumas das canções” (trecho transcrito da entrevista).

<sup>33</sup> Trecho traduzido da entrevista para a Cátedra.

<sup>34</sup> Inspirei-me no vídeo *Heavy Metal and Reflective*, da *rapper* Azealia Banks, em que ela dubla seu *rap* enquanto é cercada por motociclistas. Essa foi uma referência em comum minha e de Tallon, que prontamente aceitou a proposta.

prendemos fixamente em nenhum *script*. O audiovisual só foi estruturado durante a edição<sup>35</sup>.

No decorrer dessa experiência foi possível observar como a arte de D’Leon tem a capacidade de tocar em diversas questões, como a feminilidade, a fantasia e a fama. Há uma *performance* de *glamour*, e até mesmo ostentação, que certamente contrasta as poses usualmente requeridas no contexto migratório, sobretudo quando nos referimos aos deslocamentos venezuelanos, como já mencionado, tão associados a precariedades. “Dance, viva, sinta” são três verbos no imperativo. Convidam quem os escuta a um tipo de ousadia na busca por sensações e a um estupor em certa medida hedonista que em nada se parecem com o sofrimento, a miséria e o sacrifício tão predominantes nas representações que constituem esse universo<sup>36</sup>.

## Considerações finais

O objetivo deste artigo foi mostrar como a dimensão da diversidade sexual e de gênero pode ser caracterizada por possibilidades de agenciamentos pouco enfatizadas nas práticas e discursos envolvendo *migração e refúgio LGBTI*. Além disso, minha intenção foi argumentar como categorias migratórias, sexuais e de gênero no plano experiencial produzem limitações e muitas situações incômodas – e por isso têm sido desafiadas de diferentes formas, algumas delas apresentadas e exemplificadas neste trabalho. Ressalto, contudo, que a intenção não foi menosprezar as discriminações e limitações voltadas para pessoas dissidentes sexuais e de gênero em contextos de deslocamentos transnacionais. No entanto, nota-se que esses sentidos são muito mais reconhecidos e mais facilmente identificados, inclusive fundam a lógica moral que sustenta discursivamente o *refugiado LGBTI*. Não se despreza a importância de outras relações de poder como a racial, as precariedades ligadas à classe e às dificuldades de inserção no mercado, por exemplo, que só não foram mais apuradas nesse trabalho por este não ter sido o foco argumentativo. Outro ponto não explicitado na discussão, mas que certamente tem peso analítico é a questão geracional, dado que se trata de interlocutores entre os 20 e os 30 anos. Sabe-se que a idade é uma via estruturante de processos subjetivos e sociais envolvendo migração e refúgio, e que as diferentes vias citadas se constituem mutuamente, sendo impossível dissociá-las analiticamente.

Do ponto de vista metodológico, os trabalhos audiovisuais foram uma tentativa de fazer etnografia de um jeito mais colaborativo e criativo. A experiência de criar junto com interlocutores me parece também desafiar posições binárias de *pesquisador* e *pesquisado*, além de produzir situações interessantes analiticamente, bem como firmar compromissos com os sujeitos que participam da pesquisa. Parte da escolha em trabalhar com Riri Parra e Gilber|Melanny tem a ver com a percepção de que são pessoas que em alguma medida já almejam, e merecem, um espaço de comunicação pública. Espera-se que o encontro travado por conta da pesquisa possa contribuir em seus trabalhos.

---

<sup>35</sup> Feita por Tallon.

<sup>36</sup> O universo de sentidos em torno da migração, como é possível de se observar no contexto da migração venezuelana, é fortemente tomado pelo conjunto de ideias, moralidades e valores cristãos. A figura do migrante e a compaixão para ele tem um certo valor para o cristianismo. Nota-se as dezenas de organizações religiosas que se instalaram no contexto Brasil/Venezuela, por exemplo.

Por fim, ressalto a necessidade de questionar modelos narrativos sobre refúgio e migração que desarmam os sujeitos de sua agência e desprezam os embaraços e inconveniências que tais categorias e representações produzem. Tenho observado como a arte tem sido uma forma notável de tentar escapar e transcender as limitações de um mundo estruturado de forma a produzir desigualdades, especialmente em um contexto que violenta sujeitos por tantas vias diferentes. Diferentes recursos, como a *arte drag*, *podcasts* e a música são meios privilegiados na produção de subjetividades políticas particulares. Destaco por fim que esse artigo é exemplo de como o universo das migrações e refúgio é complexo, composto por diferentes temas e nuances que podem ser identificados e mais bem apurados pelo olhar socioantropológico.

## Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands | La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BENHABIB, Seyla. *The Rights of Others: Aliens, Residents, and Citizens*. Cambridge University Press, 2004.

BRAH, Avar. Diferença, diversidade, diferenciação. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, 2006, p. 329-376.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CHÁVEZ, Karma. Border (In)Securities: Normative and Differential Belonging in LGBTQ and Immigrant Rights Discourse. In: *Communication and Critical|Cultural Studies*, v. 7, n. 2, 2010, p. 136-155.

DE GENOVA, Nicholas. As políticas queer de migração: reflexões sobre "ilegalidade" e incorrigibilidade. In: *REMHU – Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, Brasília, v. 23, n. 45, jul.-dez. 2015, p. 43-75.

DI CESARE, Donatella. *Estrangeiros residentes. Uma filosofia da migração*. Belo Horizonte: Editora Ayiné, 2020.

FASSIN, Didier. *Humanitarian reason. A moral history of the present*. Los Angeles: University of California Press, 2011.

FERNÁNDEZ, Adrián Padilla. Venezuela entre la hegemonía y la contra-hegemonía (una lectura contextual para comprender una complejidad socio-histórica). In: *Textos e Debates*, Boa Vista, n.32, jan.-jun. 2019, p. 175-198.

FERNÁNDEZ, Adrián Padilla. Policing Borders, Producing Boundaries. The Governmentality of Immigration in Dark Times. In: *Annual Review of Anthropology*, v. 40: 2011 p. 213–226.

FONSECA, Nathália Antonucci. *Entrecruzamentos entre migração, gênero e sexualidade: experiências de vida de mulheres não-cisheterossexuais venezuelanas e solicitantes de refúgio*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

FORTIER, Anne-Marie. Making home: queer migrations and motions of attachment. In: *On-line papers*. Department of Sociology, Lancaster University. Lancaster: 2003.

Disponível em: <https://www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/fortier-making-home.pdf>. Acesso em: 10. jan. de 2021.

FOSTER, David; THOMPSON, Linda. I Have Nothing. Intérprete: WhitneyHouston. In: HOUSTON, Whitney. *The Bodyguard – Original Soundtrack Album*. Estados Unidos: Arista Records, 1992. 1 CD. Faixa 2.

FRANÇA, Isadora Lins. “Refugiados LGBTI”: direitos e narrativas entrecruzando gênero, sexualidade e violência. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 50, e17506, 2017.

FRANÇA, Isadora L., FONTGALAND, Arthur. Gênero, sexualidades e deslocamentos: notas etnográficas sobre imigrantes e “refugiados LGBTI” no norte do Brasil. In: *REMHU – Revista Interdisciplinar de Mobilidade Humana*, Brasília, v. 28, n. 59, ago. 2020, p. 49-68.

GOVERNO FEDERAL. *Operação Acolhida*. Disponível em: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/acolhida>. Acesso em: 15 fev. 2022.

GLICK-SHILLER, Nina; SALAZAR, Noel. Regimes of Mobility Across the Globe. In: *Journal of Ethnic and Migration Studies*, v. 38, 2012.

GLICK-SHILLER, N.; BASCH, L.; SZANTON-BLANC, C. Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration. In: VERTOVEC, Steven; COHEN, Robin (orgs.). *Migration, Diasporas and Transnationalism*. Edward Elgar Publishing, 1999.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, 2009, p. 7-41.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. Translocas: Migration, Homosexuality, and Transvestism in Recent Puerto Rican Performance. In: *E-misférica 8*, v. 8, n. 1. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-81/8-1-essays/translocas.html>. Acesso em: 10 dez. 2021.

LUIBHÉID, Eithne. Migrant and refugee lesbians: Lives that resist the telling. In: *Journal of Lesbian Studies*, v. 24, n. 2, Special Issue, 2020, p. 57-76.

MAFFALDA; BISPO, Pablo; GORKY, Rodrigo. Indestrutível. Intérprete: Pablló Vittar. In: VITTAR, Pablló: *Vai Passar Mal*. Brasil: Sony Music Entertainment Brasil Ltda, 2017. 1 CD. Faixa 9.

MALKKI, Liisa. Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization. In: *Cultural Anthropology*, v. 11, n. 3, 1996, p. 377–404.

MARRUS, Michael. *The Unwanted: European Refugees in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press. 1985.

MASCARENHAS NETO, Rubens. *Da praça aos palcos: trânsitos e redes de jovens drag queens de Campinas - SP*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

MODESTO, Macarena Williamson. Sentir en movimiento: emociones de mujeres salvadoreñas sobre la vida cotidiana y el transito migratorio por Tapachula, estado de Chiapas, México. In: *Cadernos de Campo – Revista de Ciências Sociais*. Araraquara, n. 30, jan.-jun. 2021, p. 239-263.

MUSLIM drag queens. Direção: Marcus Plowright. Produção: Channel 4. Londres: Channel Four Television Corporation, 2015.

PARIS Is Burning. Direção e produção: Jennie Livingston. Burbank, CA: Off White Productions, Inc.; Miramax Home Entertainment. 2005. 1 DVD. 1h.11min.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. In: *Horizontes Antropológicos*. n. 42, Porto Alegre, jul.-dez. 2014, p. 377-391.

ROMDHANE, A.; WROLDSEN, I.; LAROSI, J.; SCHERZINGER, N. Hush Hush Hush Hush. Intérpretes: The Pussycat Dolls. In: DOLLS, The Pussycat. *Hush Hush Hush Hush*. EUA: Pussycat Dolls, LLC. 1 Single. Faixa 1.

SALAZAR, Noel. Theorizing mobility through concepts and figures. In: *Tempo social*, São Paulo, v. 30, n. 2, ago. 2018, p. 153-168.

SANTOS, Miguel Alvarenga de Macedo. *A atuação das organizações internacionais em Roraima no acolhimento aos migrantes e refugiados LGBTI da Venezuela*. Monografia. Curso de Relações Internacionais, Universidade Federal de Roraima, 2019.

SARMENTO, Gilmara; RODRIGUES, Francilene. Entre a acolhida e o rechaço: breves notas sobre a violência e os paradoxos da migração venezuelana para o Brasil. In: BAENINGER, Rosana; SILVA, João Carlos Jarochinski (orgs.). *Migrações venezuelanas*. Campinas: Núcleo de Estudos de População “Elza Berquó”, 2018.

SOARES, Rosana L.; VICENTE, Eduardo. Áudio e ativismo social: Uso das práticas do *podcast* para a visibilidade de um discurso feminista. [Dossiê] Producción, consumos culturales y medios de comunicación. Grupo de Trabajo 3. Asociación Latinoamericana de Sociología. Lima, Peru: ALAS, 2020.

SOUSA, Caobe Lucas Rodrigues. *Dissidências em entrelace: narrativas de homossexualidade na migração venezuelana em Boa Vista*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Sociedade e Fronteiras. Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2021.

VASCONCELOS, Iana; SANTOS, Sandro. A oleada venezuelana: acolhimento de migrantes e pandemia em Manaus. In: *Cadernos de Campo – Revista de Ciências Sociais*, v. 29, n. supl., Araraquara, 31 jul. 2020, p. 94-104.

WASSER, Nicolas. O movimento musical LGBT e seus contramovimentos. In: *Revista Brasileira de Sociologia*, v. 8, n. 20, set./dez. 2020, p. 50-77.

### **Caobe Lucas Rodrigues de Sousa**

Bolsista da Cátedra Unesco/Memorial para Integração na América Latina, no âmbito da rede de cooperação Unitwin. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e bolsista da Cátedra Unesco/Memorial da América Latina (2021). Mestre em Sociedade e Fronteiras pelo Programa de Pós-graduação em Sociedade e Fronteiras (PPGSOE), da Universidade Federal de Roraima (UFRR), em 2021. É psicólogo social graduado pela UFRR em 2018. Atualmente atua como psicólogo no projeto de Médicos Sem Fronteiras (MSF), para migrantes e refugiados(as) venezuelanos(as) em Roraima. Tem pesquisado a articulação entre deslocamentos e diversidade sexual e de gênero no contexto da

migração venezuelana na cidade de Boa Vista. Tem experiência em Psicologia Social com ênfase em políticas previdenciárias (trabalhou como psicólogo do quadro efetivo do Instituto de Previdência do Estado de Roraima (2018-2020) e como voluntário em projetos de extensão voltados para migrantes e refugiados(as), desenvolvidos pela Universidade Federal de Roraima.

# Uma fotografia para habitar

*Débora Klempous*

**Resumo:** Este artigo, resultado da Cátedra Unesco/Memorial, é baseado na história da refugiada venezuelana Dianis Karina e na sua relação com fotografias, sejam elas integrantes do chamado álbum de família ou produções pessoais orientadas pela autora. As entrevistas se basearam no recurso da foto elicitação (HARPER, 2002), refletiram sobre conceitos como coisa (INGOLD, 2012), imagem técnica (FLUSSER, 1985, 2008), lugar (TUAN, 1983) e aconchego (HUTTA, 2020) e propuseram a compreensão da fotografia como um lugar que pode ser habitado. Paralelamente a essa pesquisa, foi realizado um documentário em curta-metragem sobre o mesmo tema, como produto final da Cátedra Unesco/Memorial.

**Palavras-chave:** fotografia; refugiado; lugar; coisa

## Venha e verás o que eu já sei

“Essa sou eu”, disse Dianis Karina, apontando para uma imagem no seu celular. Os dois mosaicos (Figura 1), com 36 e 13 fotografias<sup>1</sup> cada, foram montados sobre uma mesa por uma de suas irmãs, fotografados com a câmera do celular e enviados a ela por meio de uma rede social, a pedido de Dianis. “Essa também sou eu, essa também e essa também”.

Pequenas circunferências amarelas sinalizam sua presença na coleção de retratos, acrescentadas por ela nas imagens digitalmente. O cabelo curto de outrora, que desagrada porque sempre sonhou com longas madeixas, o sorriso que considera tímido e o corpo da infância lido como muito magro. Dianis senta-se à minha frente em sua casa de dois cômodos no bairro Campo Limpo, na cidade de São Paulo, com os mesmos cabelos, porte e sorriso sobre os quais discorre ao olhar as fotos da infância, mas que também são outros, pois pertencem às fotografias deixadas na Venezuela em setembro de 2019, quando atravessou com a mãe a fronteira com o Brasil, enquanto o restante da família escolheu ficar no país.

---

<sup>1</sup> Todas as fotografias estão aqui apresentadas sem cortes e alterações digitais, mantendo o mesmo aspecto das imagens originais cedidas pela entrevistada.



**Figura 1 - Mosaico de retratos**  
Imagem cedida pela entrevistada

Na tela do *smartphone*, ela mostra aquilo que foi e que é, enquanto narra as lembranças dos eventos relacionados às fotografias. O Natal, a formatura do colégio, o dia em que, a convite de um primo fotógrafo, “conhecemos a Cristo e nos reconciliamos com o Senhor”.

Nessa data, o primo fez uma foto da família – mãe, pai, avó e os quatro irmãos de Dianis. Estão todos de pé em um retrato vertical que só existe dentro de outra fotografia, essa fixada na parede da antiga casa da infância, acima da figura de uma Dianis de 6 anos. Sentada sobre uma poltrona com estampa floral, o vestido quadriculado com babado branco na região do colo, tão pequena que seus pés, calçando brancas sandálias, não tocam o chão. Um pequeno círculo amarelo ao lado do rosto confirma sua identidade.

O retrato da família convertida desmanchou-se pela umidade da comunidade de San Félix, ladeada ao norte pelo Rio Orinoco, assim como muitas outras fotografias da família. Na tela do celular, converteu-se em um conglomerado amorfo de pixels, cujos detalhes permanecem visíveis apenas na memória de quem a encarava diariamente na parede de casa, como um rio que separa um território de outro.

Toda fotografia é um marco no tempo e no espaço, um acidente geográfico que delimita fronteiras, construído como uma casa de fundação estável por quem a produziu naquele momento, com determinada intenção, mas lido como rio de fortes corredeiras cujas margens se ampliam ou se estreitam ao longo do curso.

“O Orinoco é o rio amarelo, de águas sujas”, diz Eudelina, mãe de Dianis, enquanto esta, com os dedos indicador e polegar, aproxima o Google Maps no celular para mostrar Guayana, sua cidade natal, formada pelas comunidades de San Félix e Puerto Ordaz. Em coro, as duas cantam “Oricono ao norte, Brasil pelo sul, Eustáquio ao leste, Colômbia a oeste. Esse é o quadrante da nossa Guayana. E toda essa terra, essa terra venezuelana”. Elas dançam pela cozinha e batem palmas, enquanto preparam o almoço naquela tarde de novembro de 2021<sup>2</sup>. “Rica em ouro, ferro e mulher, hey! Venha para minha Guayana e verás o que eu já sei”.

O Rio Caroni, afluente da margem direita do Orinoco, inunda o fundo do retrato (Figura 2) em que Dianis e dois de seus irmãos posam com o pai, cujo chapéu de abas largas projeta uma sombra tão intensa que torna impossível ver seu rosto.



**Figura 2 - Retrato em frente ao Rio Caroni**  
Imagem cedida pela entrevistada

Embora vários retratos 3x4 cm dos irmãos componham a coleção de Dianis, ela não conhece a todos. É um sonho seu, mas seu pai não sabe o paradeiro de parte dos seus 18 filhos. Além dos irmãos, ela guarda retratos do pai, da mãe, de amigas da infância, do primeiro namorado, do melhor amigo de seu irmão Wilfredo, assassinado em uma briga de rua, de alguns sobrinhos, da avó de um sobrinho. “Na verdade, eu não sei por que estou guardando essa foto, não sei nem como chegou até mim. Acho que ela deu para minha mãe e eu peguei. Fiquei com dó de jogar fora”.

Guardar as fotografias foi uma forma de tentar preservar quem atravessou a sua existência, pois “sinto que assim estou dando valor a essas pessoas que não vão estar comigo para sempre. Pelo menos, tenho um pedacinho delas”.

---

<sup>2</sup> Primeiro dos nossos três encontros para entrevistas captadas em vídeo usadas no filme *Uma fotografia para habitar*, realizado no âmbito da Cátedra Unesco/Memorial.

Uma fotografia como pedaço de alguém. Muito provavelmente um pedaço oco, apto ao preenchimento e que sempre transborda, pois, quando ocupado, seu conteúdo não permanece intacto. Não é repositório, é fluxo, porque feito de recordações.

A recordação, para Assman (2010, p. 34), “sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação”. Recordar seria, então, um processo de criação. Não é possível modificar o passado, mas “o conhecimento do passado é coisa em progresso” (BLOCH apud KOSSOY, 2001, p. 32).

A reconstituição do passado por meio de fotografias sempre envolve um processo de criação de realidades, porque é fundamentada nas imagens mentais dos receptores envolvidos (KOSSOY, 2005). O visível fotográfico seria o ponto de partida desse processo criativo. Dianis, ao apontar para os seus retratos da infância, diz "essa sou eu" e se constitui como sujeito à medida que narra a si mesma.

Para Kossoy (2014), existem dois tempos da fotografia. O tempo da criação (a primeira realidade), quando o espaço foi fragmentado e cristalizado; e o tempo da representação (a segunda realidade), em que o objeto pode ser reapresentado eternamente. A partir da segunda realidade, tenta-se reconstituir a primeira realidade. No caso de Dianis Karina, uma busca de si que caminha de mãos dadas com a criação de si.

## **A fotografia como ponto de partida e de chegada**

Conheci Dianis em agosto de 2021, quando ela havia recém completado 27 anos, e eu iniciava minha pesquisa de doutorado sobre como a fotografia poderia ser utilizada em oficinas com migrantes e refugiados vivendo na cidade de São Paulo, para promover processos de reterritorialização, isto é, de construção de novas formas de habitar um lugar (HAESBAERT, 2017). Contei-lhe sobre o projeto e ela aceitou ser minha primeira entrevistada, cujos encontros foram gravados para a realização também de um filme para a Cátedra Unesco/Memorial.

Para nossa primeira conversa, pedi que ela separasse fotografias antigas, da sua infância e adolescência na Venezuela. Digo conversa porque não elenquei perguntas nem estruturei um questionário, partindo do recurso da foto elicitação (*photo elicitation*) como método qualitativo (HARPER, 2002). Esse método foi citado pela primeira vez pelo fotógrafo e pesquisador John Collier em um artigo publicado em 1957. Ele relatou o que seria a primeira experiência com a técnica utilizada para entender como famílias se adaptam à residência entre pessoas etnicamente diferentes e às novas formas de trabalho em fábricas urbanas. A ideia é inserir uma fotografia em uma entrevista para evocar um tipo diferente de informação.

Harper (2002) explica que as trocas baseadas apenas em palavras utilizam menos capacidade do cérebro do que aquelas em que também imagens estão sendo processadas. Ele considera a técnica um diálogo pós-moderno, baseado na autoridade do sujeito em vez do pesquisador.

A seleção de fotografias, a ordem em que foram mostradas e comentadas, os assuntos relacionados a elas, tudo foi definido pela entrevistada. As perguntas surgiram

a partir de dúvidas relacionadas às histórias e à língua, já que as explicações foram feitas em uma mistura de espanhol e português.

Moreira Leite (2001, p. 34) não cita o termo foto elicitação, mas trabalha com uma metodologia semelhante, que utiliza a fotografia como “recurso catártico, em entrevistas ou na obtenção de histórias de vida”, em que “os sujeitos são estimulados a falar de si mesmos ou de questões propostas indiretamente pelas fotografias”. Nesse caso, a partir do acervo fotográfico de famílias de imigrantes que partiram para São Paulo durante a Grande Imigração, entre 1890 e 1930.

O álbum de família, recorte da pesquisa de Moreira Leite, também está presente aqui, exceto pela ausência de um álbum-objeto que organizasse e protegesse as imagens, motivo pelo qual Dianis lamenta a deterioração e consequente perda de muitas das fotografias de sua família. Sobreviveram pequenos álbuns de 10 x 15 cm e uma porção de fotos soltas. Retratos, em sua grande maioria.

Bourdieu (*apud* MOREIRA LEITE, 2005, p. 35) considera o álbum de família “um monumento funerário frequentado assiduamente”. Moreira Leite (2005) justifica a atração pelos retratos de família por uma necessidade de identificação, a partir da busca de semelhanças e contrastes, não só com sua imagem e de seus consanguíneos, mas também como base para constituição de uma narrativa que dê sentido à trajetória de quem as conta.

A primeira foto que Dianis escolheu para começar sua incursão pela seleção de fotografias, preparada para nossa primeira conversa, mostra cinco crianças, algumas agachadas, outras de pé. É ela com seus quatro irmãos de mesmo pai e de mesma mãe. A mãe posiciona-se do lado direito da imagem e o pai, atrás da câmera, cristalizando a fotografia (Figura 3).



**Figura 3: Equipamento de som**  
Imagem cedida pela entrevistada

O que vemos ao fundo é um equipamento de som, que parece um robô, junto a umas flores sobre uma mesa de jantar ao lado. “Foi um dia que meu pai chegou do trabalho e, como costumava chegar meio embriagado, ele comprou esse aparelho de som para dar à minha mãe. E ficamos muito felizes, porque não tínhamos um equipamento de som, nem uma mesa de jantar. Nesse dia estávamos completos, porque estão todos os meus irmãos.”

“Estávamos completos”, ela repete ao comentar sobre outras fotografias. Especialmente a última imagem, escolhida para encerrar o álbum imaterial constituído naquele dia, segundo uma ordenação não-cronológica, mas afetiva. Uma imagem composta por duas fotografias justapostas. Quinze anos separam a produção das duas fotografias, mas, naquele momento, elas coexistem no mesmo tempo e espaço.

“Querida terminar com essa foto porque ela me comove bastante”, diz, como se as duas fotografias fossem uma só. Na foto superior, cinco crianças estão sentadas no chão, de costas para uma enorme janela gradeada, pela qual se entrevê um quintal ao fundo. Algumas têm em suas mãos bichos de pelúcia. À frente delas está deitada de lado a mãe, atravessando longitudinalmente a imagem, cabeça apoiada sobre a palma da mão esquerda.

Abaixo e colada a esta fotografia, em uma composição feita após a digitalização desta imagem, vêem-se as crianças, agora jovens adultos, de pé em frente a uma parede. A mãe está sentada em uma cadeira, no primeiro plano.

“Meu pai não está mais em casa, foi em um 31 de dezembro. E vemos minha mãe com seus cinco filhos. Estamos completos. Ou estávamos. Quis fazer essa comparação de antes de meu irmão morrer, se despedir de nós. Creio que é a foto de todo meu álbum, de toda minha coleção, que mais me comove. É o que nos resta, só recordá-lo.”

Coleção é a palavra que Dianis escolhe para se referir ao compilado de retratos, sejam eles artefatos físicos palpáveis ou códigos eletrônicos que incidem sobre uma tela como ajuntamento de pixels luminosos. Sem distinção, todas são fotografias pertencentes ao seu álbum, à sua coleção.

Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. Apreciando essas imagens, “descongelam” momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou o retratista têm sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o start da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções. (KOSSOY, 1999, p.138).

As fotografias, para Flusser (1985, p. 25), são “imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies” e têm valor desprezível enquanto objeto porque sua importância reside na informação que transmitem, podendo esta ser reproduzida em outras superfícies. É a partir da imaginação, da capacidade de se olhar o universo de uma distância superficial, que se materializa o abstrato. E que fez Dianis ver nos *bits* e *bytes*, zeros e uns, as mesmas cenas e os mesmos atores da fotografia, outrora negativo processado quimicamente e impresso em papel fotográfico – negando

o universo dos objetos para vivenciar a superfície e “tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor” (FLUSSER, 2008, p. 18). Ao fazer isso, coloca-se no lado oposto ao mundo objetivo, que é o mundo dos sonhos.

Mesmo assim, as superfícies onde se inscreviam as fotografias argênticas (à base de prata) eram papéis ou materiais equivalentes, ocupavam lugares físicos que a imagem eletrônica não ocupa, como um álbum, uma gaveta ou uma moldura. Por não ser imprescindível a impressão da imagem sobre um suporte físico para que ela exista, Fontcuberta (2012, p. 15) afirma que “a foto digital, portanto, é uma imagem sem lugar e sem origem, desterritorializada, não tem lugar porque está em toda parte”.

Podemos ir além e considerar toda fotografia ela mesma um lugar, ao experimentá-la não como objeto, mas como coisa, a partir de Ingold (2012). Fundamentado em Heidegger (1971 *apud* INGOLD, 2012, p. 29), ele define objeto como “um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção superfícies externas e congeladas”, enquanto uma coisa é “um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião”. Esses acontecimentos, compreendidos por Ingold como “parlamento de fios”, formam um nó, conectados a outros nós e a outros fios porque as coisas vazam, diferentemente dos objetos, entendidos aqui como entidades fechadas. As coisas transbordam, são fluxos e transformações, porque são elas as suas relações.

Para Ingold (2012), um mundo de objetos pode ser ocupado, mas não habitado, porque habitar é juntar-se aos processos de formação. E a fotografia, assim compreendida como um processo e não como algo estanque, seria uma coisa, um nó, um lugar que pode ser habitado.

## **A fronteira como um entrelugares**

Ao escolher os artefatos para atravessar a fronteira com o Brasil, as fotografias de papel foram preteridas, assim como outros papéis, como o diploma da escola. Havia o receio de que fossem maculadas pelas horas de caminhada, subindo e descendo morros, afundando os pés no lodo, cruzando matas tropicais nos atalhos clandestinos por conta do fechamento das fronteiras - em meio à pandemia de Covid-19.

“Te espero no terminal de Santa Helena”, gritou Eudelina para Dianis antes que cada uma adentrasse um caminhão, dirigidos por desconhecidos, nas quatro horas que antecederam o início do trajeto a pé por uma comunidade indígena na fronteira. No Brasil, foram acolhidas por um pastor evangélico e, no mês seguinte, desembarcaram no aeroporto de Guarulhos, em São Paulo.

A saída de refugiados e migrantes da Venezuela é uma das maiores crises de deslocamento do mundo. Segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR), mais de 5,6 milhões de venezuelanos deixaram o país e cerca de 260 mil vivem atualmente no Brasil, conforme dados de abril de 2021, do governo federal. Dianis e sua mãe Eudelina foram aceitas no país. Suas solicitações de refúgio se incorporaram ao montante de 57.099 pessoas refugiadas de diversas nacionalidades, sendo 46.412 venezuelanos e venezuelanas, contabilizados entre 2011 e 2020, segundo relatório do Comitê Nacional para o Refugiados (SILVA; CAVALCANTI; OLIVEIRA; COSTA; MACEDO, 2021).

Ao atravessarem essa linha imaginária que separa os países, chamada por Albuquerque (2017, p. 520) de “uma zona de contatos, algo em transição entre duas realidades definidas, espaço liminar, entrelugares”, em um contexto migratório, ocorre um processo de desterritorialização, isto é, de “perda de um território” (HAESBAERT, 2017, p. 326). Para o migrante ou refugiado significa a perda de poder nos sentidos econômico, de direitos de cidadania e simbólico, enfim, ruptura “com um conjunto de relações sociais que, de um modo ou de outro, representava certa segurança para o indivíduo e/ou seu grupo”.

Mas, paralelamente ao processo de desterritorialização, como afirma Haesbaert, (2017) fundamentando-se em Gilles Deleuze e Félix Guattari, sempre ocorre um movimento de reterritorialização, isto é, uma nova forma de habitar um lugar, de construir laços simbólicos e afetivos com um território, constituindo uma nova identidade territorial.

Essas novas relações constituídas por Dianis e Eudelina, desde o planejamento da viagem até o estabelecimento na nova casa, na cidade de São Paulo, foram quase que totalmente integradas por pessoas ligadas a igrejas pentecostais. Um pastor que as ajudou a providenciar a documentação logo que chegaram à cidade de Pacaraima, no estado de Roraima; uma família da igreja que as abrigou por um mês, até a viagem para São Paulo; os móveis da casa nova; e o trabalho de costureira que Dianis conseguiu com os fiéis da Assembleia de Deus que hoje frequenta.

A casa, a igreja e o ateliê de costura localizam-se na mesma rua, por isso Dianis não costuma circular por outros espaços da cidade, a não ser por bairros próximos, para comprar tecidos e aviamentos. Quando perguntei a que lugar gostaria de ir na cidade, onde nunca tivesse estado, ela respondeu: “Avenida Paulista”. Em uma tarde ensolarada de domingo, quando a Avenida se abre para os pedestres circularem pela região famosa por seus longos congestionamentos, nós caminhamos pela via.

Alguns pesquisadores das ciências sociais e da geografia acreditam que as entrevistas a pé geram dados mais ricos, porque os entrevistados são estimulados por significados e conexões com o ambiente circundante e são menos propensos a tentar dar o que consideram a “resposta certa” (EVANS, 2011). Esses estudos vão do simples vagar por paisagens, conversando com os participantes, até passeios mais estruturados, cujo objetivo é obter respostas a lugares específicos e predeterminados. A técnica, chamada de *walking interviews* ou *walking ethnography*, é baseada na ideia de que caminhar pode oferecer *insights* tanto sobre o lugar quanto sobre si mesmo (SOLNIT, 2001 *apud* EVANS, 2011).

“Minha primeira impressão de São Paulo foi de que eu estava em Nova Iorque. Vi tantos prédios grandes. Claro que no começo foi difícil me adaptar, senti que este não era meu lugar”, ela conta, logo desviando o assunto e parando em frente a uma barraca que vendia sandálias de couro, de variadas cores, modelos e tamanhos.

“Uma coisa que me chamou a atenção. Sabe por quê? Porque minha mãe guardou umas sandálias como essas por mais ou menos uns 15, 16 anos. Eram do meu irmão Wilfredo, que morreu. Me lembrei dele.”

Ela olha para a pequena sandália de couro marrom e sorri, como sorriu quando olhava os retratos das “pessoas importantes”, como ela as chama, apontando para a tela do celular e dizendo “aqui eu as recordo”.

Mas, mesmo que não esteja olhando para a sandália ou para as fotografias, as imagens permanecem na forma de lembranças líquidas, correndo desenfreadas pelos afluentes da memória, rebentando na fronteira entre fato e imaginação, a ponto do limiar ser indistinguível, porque lançam-se abraçados. Ela solta a sandália e, caminhando, diz:

“Nossas mentes são como um álbum, nossos olhos são como janelas que vão captando cada imagem que fica gravada nas nossas mentes. E há pessoas que são importantes em nossas vidas, que deixam marcas, de momentos e situações que ficam gravadas para sempre. Não existe técnico nem engenheiro nem profissional de informática que consiga reiniciar ou apagar.”

## **Criando novos lugares**

Em *A câmara clara*, enlutado pela morte recente de sua mãe, Barthes (1984, p. 129) se debruça sobre suas fotos de família em busca de reencontrar a própria mãe pois para ele a fotografia “tem alguma coisa a ver com a ressurreição”. Segundo Rouillé (2009, p. 212), Barthes parte para um deslocamento que o leva do presente (a imagem) à sua origem (o referente), como se a percepção fosse uma projeção direta em sentido único, “sem a camuflagem da lembrança, sem o intermédio da memória, sem a mediação da imagem”.

Esse trajeto em linha direta que partiria do presente da imagem para se afastar dela assemelha-se à ideia de transporte citada por Ingold (2015, p. 239), na qual uma “entidade pré-constituída é deslocada lateralmente através de uma superfície, de um local a outro”. Essas linhas que conectam um ponto a outro se assemelham às de um mapa metroviário, cujos trajetos parecem ser todos em linha reta, porque não importa como é o caminho e sim que destinos conectam. “O passageiro carrega a sua assinatura consigo, enquanto é transportado de um lugar para outro” (INGOLD, 2015, p. 223).

Esta pesquisa parte da concepção de que a fotografia está envolvida não a um processo de transporte, mas de peregrinação. Para Ingold (2015, p. 219), é como peregrinos que os seres humanos habitam a terra, traçando uma trilha ao longo do seu caminho, que se entrelaça às linhas geradas por outros habitantes “conforme a vida de cada um vincula-se à de outro”, formando nós.

Não apenas na leitura que se faz da imagem (na medida em que se tem certa intimidade com os eventos e atores sociais representados na fotografia), pois “ao narrar sua vida, cada pessoa busca na memória os elementos que explicam e dão sentido às suas escolhas” (MAGALHÃES, 200, p. 25), mas também na produção fotográfica orientada para narrar a si.

Dianis trouxe, no nosso terceiro encontro, oito fotografias produzidas por ela especialmente para essa conversa. Em uma delas, vê-se um zíper no cós de uma saia preta e, em meio à história da sua relação com a costura, que começou na adolescência, quando aprendeu sozinha ajustando as calças dos irmãos, ela diz:

“Parece engraçado, mas quando vejo costuras assim eu penso nas pessoas que estão remendadas. (...) Quando estou costurando, imagino que sou um médico que vai abrir a pele da pessoa para ver o que existe dentro para consertar. É como uma pessoa ferida que você ajuda a se recuperar. (...) Às vezes estou costurando e imagino um mundo de coisas.”

Para ela, todos passamos por crises, as quais ninguém percebe porque “simplesmente vemos a aparência”, não abrimos as coisas para vê-las por dentro. A aparência de outra foto que ela fez indica três mãos segurando copos cheios de suco, brindando para a câmera; mas, na sua leitura, representa novas amizades, confiança, diversão, partilha, choro, riso. Lembra-se de como tudo era estranho no começo, até conhecer os dois amigos brasileiros, que também aparecem em outra foto (Figura 4) de mãos dadas com ela – todos montados em bicicletas no Parque Ibirapuera. “Esse é meu lugar agora e vou desfrutar com as pessoas que estão comigo hoje,”

Para Hutta (2020), as dinâmicas afetivas geradas pelos espaços que as pessoas habitam, nas interações com outros corpos, com e nos espaços – podendo esse corpo ser qualquer coisa, pode ser “um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um corpus linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade” (DELEUZE, 2002 *apud* HUTTA, 2002, p. 132) –, influenciam diretamente nos processos de desterritorialização e reterritorialização.



**Figura 4 - Amigos**

Imagem cedida pela entrevistada

Afetos aqui compreendidos em um sentido amplo, sejam eles positivos ou negativos, afetem de forma benéfica ou prejudicial – como confiança, curiosidade, raiva, vergonha, nojo e culpa. Segundo Hutta (2020), eles não só se formam por meio das relações espaciais, expressados e experimentados no território, como constituem o

território, moldando a capacidade de habitá-lo, isto é, de se apropriar e controlar os espaços, aumentando ou diminuindo o poder de ação de um indivíduo ou grupo.

Assim, Hutta (2020, p. 79) propõe o reforço de afetos positivos, como o aconchego, nos movimentos de apropriação dos espaços, de forma que permaneçam “para além de sua ocorrência singular, reverberando através de narrativas e imagens”. Mesmo que essas variações de afetos possam ser sentidas, um indivíduo nem sempre as percebe completamente, por isso narrar a si, por intermédio da fotografia, pode ser uma forma de se criar lugares.

Segundo Tuan (1983, p. 10), fundamentado na geografia humanista, lugar é um espaço dotado de valor, a partir de uma experiência íntima, que pode ser sensório-motora, tátil, visual ou conceitual, o que “implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência”. Para ele, o lugar é segurança, estabilidade, pausa, intimidade e aconchego, é “o tempo tornado visível” (TUAN, 1983, p. 198). O lugar atinge uma realidade concreta quando nossa experiência com ele for total, por meio de todos os sentidos.

O lugar é uma classe especial de objeto. É uma concreção de valor, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada ou levada de um lado para o outro; é um objeto no qual se pode morar (TUAN, 1983, p. 14).

O lugar seria um lar, uma casa onde as canaletas estão cheias de folhas, cupins comem as madeiras e quando chove é preciso espalhar baldes para conter as goteiras. Seria uma árvore, cuja superfície do tronco é coberta por musgos, os galhos acolhem ninhos de pássaros e a casca abriga centenas de formigas. “A casa real é uma reunião de vidas, e habitá-la é se juntar à reunião – ou, nos termos de Heidegger (1971), participar com a coisa na sua coisificação” (INGOLD, 2012, p. 30).

“Essas são as pessoas que fincaram primeiro as raízes da minha vida”, disse Dianis ao mostrar as fotos dos novos amigos brasileiros. Ela se vê como uma árvore que cresceu junto ao aprofundamento das raízes, mantendo parte delas ainda na Venezuela, no seu país de origem, mas estendendo os galhos alhures, em busca de mais espaço. Se o “lugar é segurança, o espaço é liberdade” (TUAN, 1983, p. 3). É a figura de uma árvore que ela quer pintar na parede do quarto novo, ainda em obras, na casa alugada onde até então divide o cômodo com a mãe.

“É um dos meus últimos projetos. Quem tirou a foto [Figura 5] achou que eu ia me colocar na frente, mas eu já me vi quando o quarto estiver todo terminado, bonito, pintado. Que o futuro me permita tirar uma foto igual, quando já estiver terminado. Sou fã de antes e depois. Para que eu recorde sempre que assim estava antes.”

A foto da obra ao lado da foto do quarto pronto é nova composição que Dianis deseja montar. Duas fotos justapostas que contam uma história a partir de uma elipse temporal, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam, uma imagem reterritorializada, pois habitada. Na parede do quarto, uma árvore pintada de preto, onde Dianis quer colocar fotos dos seus “seres mais queridos. Da minha família, dos meus amigos, das pessoas queridas da Venezuela, dos que conheci aqui que se tornaram seres queridíssimos. De todas as pessoas que têm certo realce na minha vida”.



**Figura 5 - O quarto novo**  
Imagem cedida pela entrevistada

Mas é em tons de cinza que ela sonha que sejam essas fotografias, porque acredita que o preto e branco é “mais apaixonante, mais sentimental”.

“Há imagens que estão em nossa cabeça bem distantes e, ao tentar recordar, não queres que a lembrança se vá. É como uma lembrança em preto e branco. E o preto e branco parece ser mais interessante porque, o que há por trás dessa foto? Que cor era? Como era? É uma característica minha: às vezes não contar as coisas claramente e deixar algum tipo de incerteza. Eu sou assim.”

## Referências

ALBUQUERQUE, José Lindomar C. Fronteira. In: CAVALCANTI, Leonardo et al. *Dicionário crítico de migrações internacionais*. Brasília: EdUnb, 2017, p. 519-522.

ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA OS REFUGIADOS (ACNUR). Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/>.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EVANS, James. The walking interview: Methodology, mobility and place. *In: Applied Geography*, Volume 1, Issue 2, April 2011. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0143622810001141>.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: Editoria G. Gili, 2012.

HAESBAERT, Rogério. Desterritorialização/reterritorialização. *In: CAVALCANTI, Leonardo et al. Dicionário crítico de migrações internacionais*. Brasília: EdUnb, 2017, p. 323-328.

HARPER, Douglas. Talking about pictures: A case for photo elicitation. *In: Visual Studies*: 2002, p. 13-26.

HUTTA, Jan Simon. Territórios afetivos: cartografias do aconchego como cartografias de poder. *In: Caderno Prudentino de Geografia*, v. 2, n. 42, 2020. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/cpg/article/view/7883>

INGOLD, T. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *In: Horizontes Antropológicos*, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. *In: SAMAIN, Etienne (org). O fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. Imigração: subjetividade e memória coletiva. *In: Oralidades: Revista de História Oral. Núcleo de Estudos em História Oral do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Ano 1, n. 1 (jan/jun 2007), São Paulo: NEHO, 2007.*

MOREIRA LEITE, Miriam Lifchitz. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. *In: SAMAIN, Etienne (org.) O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.

MOREIRA LEITE, Miriam Lifchitz. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ROUILLÉ, André. *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SILVA, G. J; CAVALCANTI, L; OLIVEIRA, T; COSTA, L. F. L; MACEDO, M. ***Refúgio em números***. 6ª ed. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/ Comitê Nacional para os Refugiados. Brasília, DF: OBMigra, 2021.

TUAN, Yi-Fu. ***Espaço e lugar: a perspectiva da experiência***. São Paulo: DIFEL, 1983.

### ***Débora Klempons***

Bolsista da Cátedra Unesco/Memorial, da rede de cooperação Unitwin. Fotógrafa e realizadora audiovisual, é doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo (USP). Tem graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), especialização em Fotografia pela Universidade do Vale do Itajaí (Unijuí), mestrado em Ciências da Comunicação pela USP. É autora do fotolivro *Entre o mar e o mangue resta o rastro* e diretora de fotografia do documentário *As rendas de Dinho*, premiado com o Troféu Cinememória de melhor documentário no 9º Festival Curta Brasília, em 2020.

# ***Una película para nosotros: pesquisa e criação fílmica com uma família venezuelana***

*Marcos Vinicius Yoshisaki*

**Resumo:** O artigo aborda a experiência de realização fílmica desenvolvida em parceria com uma família venezuelana que mora em Heliópolis, maior favela da cidade de São Paulo. A análise abrange as diferentes etapas do processo de criação, desde as propostas iniciais, passando pela pesquisa de personagens, até o trabalho conjunto de desenvolvimento e execução do curta-metragem intitulado *Un día para nosotros*. Abordam-se diferentes questões que surgiram em cada uma das etapas do trabalho, e que influenciaram no desenvolvimento e nos resultados finais. Em particular, investiga-se a possibilidade de as pessoas desempenharem a si próprias em cenas que abordam situações de suas vidas cotidianas por meio de noção de dispositivo.

**Palavras-chave:** Pesquisa em Cinema; diáspora venezuelana; dispositivo cinematográfico

## **Apresentação**

Este artigo explora a experiência de concepção e realização fílmica desenvolvida durante o período de pesquisa junto à Cátedra Unesco/Memorial e o Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL). A pesquisa foi realizada em colaboração com uma família venezuelana em condição de refúgio no Brasil. Juntos, desenvolvemos a proposta da obra audiovisual e executamos sua realização. Atuei como roteirista e diretor (além de técnico de som direto e montador), enquanto Mariela Bellizia Barón e sua família foram coautores do roteiro e atuaram como intérpretes. O trabalho deu origem a um filme de curta-metragem intitulado *Un día para nosotros*.

Ao combinar investigação acadêmica e realização fílmica, meu trabalho se alinha à Pesquisa em Arte – Cinema. Em inglês, o termo comumente utilizado é *Artistic Research in Film*. Em resumo, este campo de estudos busca explorar as inúmeras intersecções entre a realização de obras audiovisuais e os interesses e métodos vinculados à academia. O artigo, como parte dos resultados de meu projeto, encontra sua contrapartida necessária no filme; que, por sua vez, é também a própria pesquisa fílmica, como método e produto.

O texto aborda o processo de realização fílmica, desde as propostas iniciais às transformações desencadeadas pelo desenvolvimento do trabalho. Busca-se analisar questões decorrentes do processo de criação, dentre as quais é possível destacar: 1) a

problemática da aproximação e relação entre nativos e estrangeiros no contexto da criação conjunta; 2) as apostas filmicas e procedimentos cênicos capazes de transformar em obra audiovisual fragmentos do cotidiano de uma família de imigrantes venezuelanos.

## **Diáspora transnacional venezuelana no Brasil**

Frente ao agravamento das condições de vida na Venezuela, abundantemente noticiado pela mídia desde 2016 – mas cujos impactos no Brasil ocorreram principalmente a partir de 2018, por conta do aumento repentino e vertiginoso de venezuelanos que passaram a entrar no país através da fronteira com o estado de Roraima –, o tema da diáspora transnacional venezuelana assumiu feições complexas e contraditórias no imaginário social e político brasileiro<sup>1</sup>. A pequena cidade fronteiriça de Pacaraima (RR) tornou-se foco de tensões diárias entre moradores locais e pessoas em condição de refúgio. Sem estrutura para acolher o volume de recém-chegados, a rotina da cidade alterou-se radicalmente, gerando reações diversas, desde o voluntarismo solidário de instituições e indivíduos a demonstrações violentas de xenofobia (JIMÉNEZ, 2020). Diante da precariedade e do crescente risco que permanecer em Pacaraima representava, muitos venezuelanos partiram para Boa Vista, capital do estado, em busca de melhores oportunidades. Há relatos de que muitos, sem dinheiro, percorriam a pé a distância de mais de 200 km que separam as cidades. Chegados àquela capital, muitos dormiram nas ruas e dependeram de ações assistenciais para suprir necessidades básicas.

Em gesto surpreendente, por atender à pauta humanitária dos refugiados internacionais normalmente vinculada à esquerda, mas estrategicamente político, pois visa criticar o governo de Nicolás Maduro, o governo federal, sob a presidência de Jair Bolsonaro, ampliou o programa de interiorização dos refugiados, conhecido como Operação Acolhida. Até o final deste trabalho, o programa, liderado pelas Forças Armadas, tinha enviado cerca de 64 mil pessoas em condição de refúgio para mais de 700 cidades brasileiras, segundo dados oficiais<sup>2</sup>, em articulação com políticas locais, instituições e empresas, na tentativa de oferecer assistência e oportunidades de emprego aos venezuelanos, amenizando possíveis impactos sociais do deslocamento massivo, ao diluir a população recém-chegada nos diferentes cantos do país.

Ainda que a cidade de São Paulo tenha sido um dos destinos da Operação Acolhida, a metrópole por si só foi e é opção de muitos venezuelanos, independentemente do programa governamental. Destino histórico de fluxos migratórios, São Paulo recebeu desde o fim do século XIX populações europeias, asiáticas, árabes, e mais recentemente africanas – sem esquecer da diáspora africana de mais de três séculos causada pelo comércio de pessoas escravizadas. A Cáritas Arquidiocesana de São Paulo, em pesquisa realizada em 2019, mapeou a distribuição parcial da população venezuelana na cidade, destacando dois principais focos de concentração: o Centro de São Paulo e a Zona Leste, mais especificamente, o bairro de São Mateus (MANTOVANI, 2019). Na medida em que se instalam em diferentes

---

<sup>1</sup> O relatório “Integration of Venezuelan Refugees and Migrants in Brazil”, elaborado pelo World Bank Group em março de 2021, apresenta dados quantitativos bastante completos a respeito do êxodo venezuelano para o País.

<sup>2</sup> Ver dados atualizados mensalmente em: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/acolhida/base-legal-1/interiorizacao>.

bairros, com suas especificidades urbanas e sociabilidades particulares, as experiências dos refugiados passam a se impregnar da realidade brasileira em termos de classe social, ocupação urbana, acesso (ou não) a serviços públicos e mercado de trabalho.

Marcada por estatísticas impessoais, notícias sensacionalistas e discursos políticos populistas, a imagem da presença venezuelana no Brasil começa a se esboçar no imaginário coletivo, assumindo feições por vezes grosseiras cuja consequência é fomentar xenofobia, preconceito ou piedade. Mas há também iniciativas de diferentes naturezas – jornalísticas, acadêmicas e sociais<sup>3</sup> – que visam matizar e enriquecer o imaginário a respeito de quem são as pessoas venezuelanas que vivem no país. Frente a essa disputa de imaginários é que esta pesquisa se apresenta, visando contribuir para uma percepção mais rica e potente de quem são, como vivem e com o que sonham as venezuelanas e os venezuelanos no Brasil.

## Propostas e objetivos iniciais da pesquisa

A pesquisa desenvolveu-se durante os meses de setembro, outubro e novembro de 2021. Durante esses três meses, realizei as seguintes atividades: pesquisa de personagens, desenvolvimento da proposta de filmagem, escrita do roteiro, filmagens e edição. O mês de dezembro foi dedicado à definição do corte final e à escrita do artigo. Na medida em que cada uma das etapas se desdobrava, pouco a pouco, mas irremediavelmente, a proposta inicial da pesquisa e da filmagem sofria profundas alterações. No projeto submetido à seleção para bolsas junto à Cátedra Unesco/Memorial, vinculada à rede de cooperação Unitwin<sup>4</sup>, propunha explorar cinematograficamente dois aspectos principais da experiência de refúgio venezuelano na cidade de São Paulo. Primeiro, a dimensão subjetiva dos sujeitos envolvidos na diáspora venezuelana, como memórias, desejos e fabulações. Em seguida, buscava estabelecer diálogos e tensionamentos entre tais manifestações subjetivas com a representação visual dos pertences pessoais trazidos da Venezuela.

Inicialmente, gostaria de investigar os meandros da subjetividade de diferentes membros de uma família venezuelana, de maneira a acessar pensamentos e sentimentos raramente abordados na cobertura midiática tradicional, e talvez, até mesmo, no próprio desenrolar atribulado da vida cotidiana. Tais meandros, imaginava, eram permeados de inseguranças, desejos, alegrias, preocupações, raiva, ressentimentos... Sentimentos corriqueiros talvez avaliados como banais ou negativos, e por isso mesmo encarados como constrangedores a olhos e ouvidos externos.

Para tanto, havia previsto realizar filmagens, talvez, principalmente, captações de áudio por meio do que denominei *dispositivo psicanalítico*. Com o uso da expressão, buscava mobilizar a noção de “dispositivo”, segundo concepção comumente aplicada a um conjunto de filmes contemporâneos, de caráter documentário, dentre os quais podemos citar *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2002), *Filmefobia* (Kiko Goifman,

---

<sup>3</sup> Dentre as iniciativas é possível citar o trabalho da jornalista Flávia Mantovani, cujas publicações a respeito de imigrações, não apenas de venezuelanos, combinam imigração, cultura, arte e gênero. Ou seja, deslocam os imigrantes das pautas comumente atribuídas a eles. Também é relevante destacar iniciativas acadêmicas, a exemplo do projeto de pesquisa do colega de Cátedra, Caobe Lucas Rodrigues de Souza, que trabalha na interseção entre imigração venezuelana e sexualidade LGBTQIA+.

<sup>4</sup> A convocatória pública, por meio de edital, visava selecionar cinco pesquisadores(as) de doutorado cujos projetos abordassem o tema do refúgio no Brasil, em interseção à produção de produtos midiáticos.

2008) e o curta-metragem *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012). O conceito de dispositivo é bastante amplo, e adquire diferentes significados na história da teoria cinematográfica, ou mesmo no campo das artes visuais<sup>5</sup>. Aqui, restrinjo seu uso ao modo com que foi geralmente aplicado em parte da produção documentária contemporânea. A noção de dispositivo foi incorporada ao cinema de não-ficção, segundo Cezar Migliorin, como prática regida “por duas linhas complementares; uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões” (MIGLIORIN, 2005, p. 82). Planejam-se rigorosamente as condições materiais da captação: espaço, duração, horário do dia, equipamentos de filmagem etc. Tais “regras” passam a compor os vetores de orientação, com seus respectivos limites, para a produção das imagens e sons. Em tensionamento a estas estratégias de controle, busca-se a maior abertura e descontrole possíveis no momento da filmagem, sob o risco, inclusive, de que os imprevistos inviabilizem o próprio projeto de filme, ao promover “fissuras e implodindo o que estava programado” (RODRIGUES, 2015, p. 141). As noções de *acaso*, *acontecimento* e *instabilidade* surgem como princípios fundamentais para a contínua avaliação da realização fílmica, sem os quais os resultados poderiam ser simplesmente interpretados como equívocos.

O termo *psicanalítico* foi empregado na tentativa de descrever a ritualística da disposição dos corpos, cujo objetivo é a busca de relaxamento físico, combinado com o princípio comunicacional da escuta livre de julgamentos. Em outros aspectos, o termo é apenas aproximativo, já que a situação de filmagem não possui os mesmos objetivos da terapia psicanalítica, pois não há relação terapeuta-paciente e tampouco a busca por tratamento psíquico. A proposta consistia em utilizar um local livre das funcionalidades habituais do dia-a-dia, onde as personagens pudessem se sentir seguras o suficiente para dar vazão aos seus sentimentos íntimos, empregando o tempo que fosse necessário. Tratava-se, justamente, da instauração de outra temporalidade – mais longa e *inútil* – para a produção da memória, dos pensamentos e da fala, com a incorporação do que há de desvios, atos falhos, associações livres e silêncios. Ao criar esta espécie de espaço-tempo particular, procurava desautomatizar o discurso, livrar a linguagem, mesmo que temporariamente, do jargão pronto, permitindo virem à tona aspectos pouco explorados da subjetividade. Além disso, ao agir sobre o corpo, o dispositivo psicanalítico modularia as características físicas da voz: ritmo, intensidade, volume; mobilizando sensações muito diversas daquelas comumente encontradas na entrevista tradicional.

Uma vez que há, inegavelmente, uma dimensão confessional no cerne dessa proposta, antecipava a impossibilidade de utilizar as imagens das pessoas, como forma de proteger o anonimato da confissão. Por isso, planejava filmar os escassos objetos trazidos pelos imigrantes em suas travessias, muitas vezes penosas, até o Brasil. Vislumbrava que tais objetos provavelmente possuiriam uma dupla característica: ser extremamente funcionais e simbólicos. E me questionava: o que carregar consigo ao deixar sua casa e seu país em condições de transporte precárias, com a perspectiva de talvez nunca mais retornar? Criaria composições cenográficas com os objetos, claramente dispostos para o olhar da câmera. O trabalho de montagem consistiria então na busca de articulações entre as falas geradas no *dispositivo psicanalítico* com as imagens dos objetos pessoais trazidos pelos imigrantes. Devido aos desafios impostos pela duração do período de pesquisa e pelas limitações de produção para realização

---

<sup>5</sup> Para uma análise detalhada a respeito do conceito de dispositivo na história da teoria cinematográfica, ver o capítulo “As aventuras do dispositivo (1978-2004)”, na edição revista e ampliada (2008) do livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, de Ismail Xavier.

filmica, deixava em aberto a possibilidade de não conseguir alcançar um produto final, uma obra; mas, sim, um produto audiovisual em aberto, um *work in process*.

Se me estendo na explicação dos objetivos iniciais da filmagem é porque eles orientaram os primeiros passos da pesquisa e serviram de referência para analisar as mudanças que ocorreram durante o desenvolvimento das diferentes etapas. Servem também para compreender os aspectos que se mantiveram, ainda que adaptados a novas circunstâncias. Em particular, uma questão central da proposta inicial resistiu até o final: como articular, a partir da textura da vida presente, o passado e o futuro? De que modo o passado permeia o cotidiano? Um passado marcado pela ruína financeira, pelo trauma da insegurança alimentar e pela falta de perspectivas na Venezuela; pela subsequente diáspora transnacional e pelas agruras da condição de refugiado no Brasil. Por outro lado, qual futuro se projeta na forma de planos, desejos e sonhos cultivados nas ações da vida presente? Em outras palavras, como dar conta da experiência traumática da diáspora sem, no entanto, reduzir as existências das pessoas a esse único fato? Como permitir que a subjetividade produza novos sentidos e desejos, sem, no entanto, ignorar os sofrimentos recentemente vivenciados?

Pois passado o período mais crítico da saída da Venezuela e a entrada no Brasil, para muitas famílias o momento agora é de relativa “normalidade” (com todas as aspas possíveis que a palavra possa comportar). A vida cotidiana passa a incorporar as famílias venezuelanas ao tecido econômico e social brasileiro, ao mesmo tempo em que a diáspora deixa de interessar à pauta midiática na proporção inversa da sua (longa) duração. Pois lá se vão mais de cinco anos de um fluxo ininterrupto. Se a imigração venezuelana deixou de ser novidade, deslocando as políticas de visibilidade midiática para outros interesses, como vivem hoje os imigrantes venezuelanos na cidade de São Paulo? Onde moram, com que trabalham? Mas também, o que passa por suas cabeças ao final do dia, nesse momento de fadiga: contentamento pelo dia vencido? Talvez sentimento de nostalgia? Quais memórias, preocupações e sonhos ocupam e atravessam seus pensamentos?

## **Pesquisa artística em cinema**

Antes de iniciar a descrição e análise do processo de elaboração filmica realizado junto a uma família venezuelana residente na favela de Heliópolis, é interessante explorar o campo da Pesquisa em Arte – Cinema, ao qual este trabalho se alinha, e para qual vislumbra igualmente contribuir. A Pesquisa em Arte (Artistic Research – AR) está no centro dos debates atuais com a publicação da “Declaração de Vienna” em 2020<sup>6</sup>, que visa unificar as propostas e sistematizar o campo da pesquisa em arte nas instituições europeias de ensino superior. Por sua vez, tal Declaração já gerou reações frente ao risco de institucionalização e engessamento das propostas de pesquisa<sup>7</sup>. Trata-se de um campo que, apesar de incontáveis antecedentes históricos, apresenta-se prenhe de expectativas e potencialidades no atual momento, estimulado pela reconfiguração da relação entre os artistas e a academia nas últimas três décadas.

---

<sup>6</sup> Ver em: [https://cultureactioneurope.org/files/2020/06/Vienna-Declaration-on-AR\\_corrected-version\\_24-June-20-1.pdf](https://cultureactioneurope.org/files/2020/06/Vienna-Declaration-on-AR_corrected-version_24-June-20-1.pdf). Acessado em: 2 julho de 2021.

<sup>7</sup> Ver artigo de Cramer e Terpsma, “What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?”. Disponível em: <https://onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research>. Acessado em: 2 de julho de 2021.

A quantidade de artistas que passaram a compor os quadros acadêmicos, seja como docentes ou pesquisadores independentes, aumentou significativamente, sinalizando tanto o interesse dos artistas pela pesquisa formal vinculada à produção das obras; quanto a busca da academia por novos formatos de produção e difusão do conhecimento na área das humanidades<sup>8</sup>. Não menos importante é a dimensão financeira do fenômeno. A possibilidade de empregos formais nas instituições de ensino é um atrativo irresistível frente à recorrente instabilidade financeira de quem busca viver de arte. Se esta relação já se mostrava razoavelmente consolidada em áreas como Artes Visuais e Artes Cênicas, sua intensificação no campo do cinema assume maior excepcionalidade.

A Pesquisa em Arte assume como princípio a possibilidade de que práticas artísticas e criações estéticas possam não apenas fazer parte da pesquisa acadêmica como objeto de análise, mas atuar enquanto método, resultado e apresentação das pesquisas. Dentre as inúmeras possibilidades de relação metodológica entre pesquisa acadêmica e produção artística, Owen Chapman e Kim Sawchuk propõem quatro tipologias de “pesquisa-criação” (*research-creation*): 1) pesquisa-para-criação; 2) pesquisa a partir da criação; 3) apresentação criativa da pesquisa; e 4) criação-como-pesquisa. (CHAPMAN & SAWCHUK, 2012, p. 7 – tradução nossa<sup>9</sup>). Como as expressões deixam entender, cada tipologia privilegia determinado objetivo e resultado na relação entre pesquisa e criação. No entanto, os autores deixam claro que se trata apenas de uma maneira de organizar o campo, dentre alternativas possíveis. Portanto, a própria multiplicidade dos termos empregados para se referir aos processos e práticas de pesquisa – *artistic research*, *arts-based research*, *research-creation* etc.<sup>10</sup> – já deixa entrever a fluidez e a multiplicidade do campo. Não é do interesse deste trabalho explorar essa multiplicidade, suas particularidades e disputas, mas esclarecer algumas especificidades no que se refere à articulação epistêmica e sensível entre este artigo e a obra audiovisual resultante da pesquisa, intitulada *Un día para nosotros*.

Antes de tudo, é preciso ressaltar que o filme não ilustra o texto, e este não explica aquele. Ao menos, não diretamente. Não é incomum, nas pesquisas acadêmicas em ciências sociais que trabalham com audiovisual, o filme se constituir como *prova* ou ilustração das hipóteses de pesquisa. Nesses casos, a obra audiovisual é encarada menos como um objeto estético multidimensional e autônomo, e mais como uma *peça* adicional da pesquisa, espécie de anexo cujo eixo se concentra, em geral, no texto escrito. Esta situação pode criar uma dependência de legitimidade do filme em relação ao texto, em que o primeiro só adquire relevância quando observado pelas lentes do último. Em termos de experiência estética e cognitiva, o ato de assistir ao filme pode se restringir muito, já que seus sentidos estariam previamente estabelecidos pelo texto e, portanto, dados de antemão. No entanto, apesar dessas ressalvas, sempre é necessário avaliar tais experiências dentro de condições concretas de recepção dos filmes. Pois é possível que, em contextos específicos, como apresentações acadêmicas, por exemplo, a mediação da pesquisadora ou do pesquisador altere essa lógica hierárquica. E mesmo a expectativa do público seja afetada pelo que está em pauta na sessão. Estas

---

<sup>8</sup> Uma iniciativa recente para organizar o campo da Pesquisa em Arte no Brasil é o mapeamento realizado pelo projeto Circulação de Conhecimento em Artes, que busca concentrar trabalhos acadêmicos em diferentes linguagens artísticas. Ver em: <https://www.circulaconhecimento.com/>

<sup>9</sup> As expressões empregadas no original são, respectivamente: “*research-for-creation*, *research-from-creation*, *creative presentations of research* and *finally creation-as-research*”.

<sup>10</sup> Para uma visão panorâmica, mas bastante completa a respeito do campo, ver Chilton e Leavy (2014).

considerações se justificam na medida em que eu próprio não sabia, desde o início da pesquisa, que o filme pudesse adquirir a forma que veio a assumir em relação ao artigo. Imaginava como possibilidade final, por exemplo, uma obra em processo, cujas exhibições provavelmente demandariam mediações segundo uma perspectiva processual.

Portanto, um primeiro aspecto a ser observado é a relativa independência entre a obra audiovisual e este artigo. Relativa pois, ainda que assistir ao filme prescindia da leitura do texto, sem que isso acarrete incompreensão ou sensação de incompletude, é natural que o conhecimento do texto afete a experiência do filme. E mesmo que o inverso também seja possível, isto é, ler o texto sem assistir ao filme; essa situação talvez seja menos aconselhável. Isso porque o texto aborda o processo de realização fílmica, em que muitas vezes a referência ao resultado final é mobilizada. No entanto, o texto tampouco se restringe ao filme acabado. Como se poderá constatar daqui em diante, muitos aspetos e diferentes questões com as quais o texto irá se ocupar não podem ser diretamente apontadas ou referenciadas na obra audiovisual. Apesar de conectados, cada um dos processos – escrita e realização fílmica – desenvolveu-se segundo lógicas próprias, relativas a seus materiais e suas linguagens. Nem tudo o que estará em análise e discussão neste artigo se materializou na forma fílmica, ainda que tenha afetado de algum modo o resultado final. Isso porque serão abordados aspectos relativos à pesquisa e ao processo de criação, que geralmente constituem o pano de fundo oculto das obras; e porque se analisarão momentos de impasses que, uma vez resolvidos, acabam por obliterar a alternativa que foi descartada.

## **Mariela e família**

A busca por personagens ocorreu de maneira um tanto fortuita. Um pouco antes de iniciar a pesquisa junto à Cátedra, realizei um trabalho para o Museu da Língua Portuguesa a respeito da imigração contemporânea na cidade de São Paulo<sup>11</sup>. Filmei diferentes grupos de imigrantes que vivem na cidade, dentre os quais três famílias venezuelanas. Naquela ocasião, conheci Mariela; cuja família, por fim, veio a compor o elenco do filme. Desde os primeiros encontros, ela se mostrou extremamente empenhada com a pesquisa, deixando entrever uma colaboradora excepcional. Além disso, sua família, composta por três gerações, permitiria explorar as experiências da migração venezuelana sob diferentes perspectivas etárias.

Mariela chegou ao Brasil em outubro de 2019, na companhia da mãe, Nieves, sua filha, Isis, e seu filho, Johnatan. Nelson, seu companheiro, já estava em São Paulo desde o começo daquele ano<sup>12</sup>. Mariela e família chegaram a Manaus de avião. Um luxo do qual ela própria tem consciência no contexto da diáspora venezuelana. Brinca que a mãe e a filha vieram como princesas. Nieves tem limitações de uma octogenária, e Isis demanda cuidados específicos porque é Down. Para custear a viagem, Mariela trabalhou por sete meses na Colômbia, na cidade de Buenaventura Valle de Cauca, como recepcionista de um hotel. Anteriormente, possuía um pequeno comércio, uma mercearia, em Ciudad Bolívar. Compunha parte da classe média venezuelana, que conseguiu

---

<sup>11</sup> A exposição, intitulada “Sonhei em português!”, permaneceu em exibição entre 12/11/2021 e 12/06/2022, no piso térreo do Museu. Atuei como diretor de fotografia e câmera dos retratos em vídeo que, projetados em uma das paredes do local, compunham uma das peças da exposição.

<sup>12</sup> Os nomes completos do núcleo familiar são: Mariela Bellizia Barón, Nieves Del Valle Barón, Isis Ordaz Bellizia, Johnatan Marquez Bellizia e Nelson Bonalde.

comprar um imóvel durante o governo Chaves, em 2005. Possui o ensino superior incompleto<sup>13</sup>.

Mariela jamais havia estado em uma favela antes de pôr os pés em Heliópolis. Chegou à noite, e o choque foi imediato. Um choque sensorial, social e existencial. A concretude de sua nova condição em forma de vielas estreitas e escuras; construções sobrepostas e improvisadas. A desorientação que adentrar uma favela pela primeira vez causa. Mariela relata que dormiu por duas semanas sobre papelões, pois não havia colchões para todos os membros da família. Pouco a pouco, começou a receber ajuda de instituições de auxílio, mas também dos vizinhos – que, como ela, em sua maioria, são também migrantes: nordestinos. Atualmente, sente-se muito bem em Heliópolis. Compreende o forte senso comunitário da vizinhança. Valoriza o comércio e os serviços públicos – saúde, educação e transporte – disponíveis na proximidade.

Desde que se instalou em São Paulo Mariela sempre trabalhou com alimentação. Vendeu *arepas* na praça da República, e atualmente cozinha bolos confeitados sob encomenda, e outros pratos venezuelanos, como *hallaca*<sup>14</sup>. A totalidade dessas encomendas provém de outros venezuelanos. A renda fixa da família advém do salário de Nelson, que trabalha em uma empresa de produtos odontológicos, próxima à residência da família. Mariela gostaria de trabalhar exclusivamente como confeitadeira. Planeja abrir um pequeno ponto comercial em Heliópolis, onde pretende vender seus bolos. Se possível, deseja retornar à Venezuela um dia. Seu apartamento permanece desocupado, como que à espera de uma resolução final. No entanto, encara com ceticismo essa possibilidade, e já vislumbra o futuro no Brasil. Perguntou-me em certa ocasião o que precisaria fazer para que Johnatan cursasse uma universidade no Brasil.

## **Pesquisa de personagens: classe social e família**

Nos primeiros encontros, além de se apresentar como potencial personagem, Mariela atuou também como *produtora de elenco*. Foi ela quem me apresentou outras cinco pessoas com quem me encontrei e pude conversar. Por conta da natureza de seus contatos, composto por colegas do curso de formação em corte de cabelo oferecido pela Casa Venezuela<sup>15</sup> e também vizinhas de bairro, as seis pessoas com quem me encontrei eram todas mulheres venezuelanas – por meio das quais tive, indiretamente, contato com suas famílias.

Naqueles primeiros encontros, buscava conhecer de maneira geral as pessoas e suas histórias. A conversa centrava-se em três momentos: 1) a vida na Venezuela; 2) a travessia para o Brasil; 3) os diferentes momentos da vida no Brasil. As conversas foram gravadas em áudio, com autorização consentida para a possibilidade de consultas posteriores, e duraram em média três horas. Apesar da presença do gravador, não senti

---

<sup>13</sup> Todas estas informações biográficas foram obtidas em entrevista prévia realizada no primeiro encontro com Mariela. Posteriormente, durante a escrita do artigo, dados pontuais foram obtidos por meio de troca de mensagens.

<sup>14</sup> *Arepa* é uma espécie de pão chato à base de farinha de milho, consumido de diferentes formas, principalmente na Venezuela e na Colômbia. *Hallaca* é uma receita venezuelana consumida nas festividades do final de ano. Trata-se de um recheio (em geral, um guisado) envolto em uma massa à base de milho e embrulhado em folha de bananeira, cozido em água fervente.

<sup>15</sup> Casa Venezuela é uma ONG que realiza ações com intuito de potencializar oportunidades de trabalho e socialização aos imigrantes venezuelanos: <https://www.casavenezuelabr.com.br/>

da parte de minhas interlocutoras nenhum tipo de constrangimento que pudesse afetar o desenvolvimento dos assuntos.

Em relação ao espectro de interesses desta pesquisa, destacam-se dois elementos que surgiram nas entrevistas. O primeiro deles é a classe social a que as pessoas pertenciam quando viviam na Venezuela. Por mais que nenhuma das entrevistadas ocupasse o topo da pirâmide social venezuelana, havia significativas diferenças de classe social entre elas, que se manifestavam principalmente no tipo de trabalho progressivo, nas condições de moradia na Venezuela e no acesso à educação. Essa questão mostrou-se importante na medida em que influencia tanto as possibilidades concretas que migrantes e refugiadas encontram no Brasil, quanto seu horizonte de interesses e perspectivas futuras. De fato, esses dois aspectos acabam se conectando. A maneira com que encaram a condição em que vivem no presente, seja positiva ou negativamente, define seus anseios e suas expectativas futuras. Por exemplo, quem sofreu rebaixamento de *status* social na mudança para o Brasil, mesmo diante das restrições impostas pela condição socioeconômica venezuelana que motivaram sua saída, tende a ser mais crítica ou criteriosa com relação ao tipo de trabalho disponível, à remuneração e às condições de moradia.

A perspectiva de vida, isto é, os desejos futuros, assume diferentes facetas não apenas a partir das oportunidades que se apresentam no Brasil, mas dos múltiplos tensionamentos entre tais possibilidades e as condições sociais pregressas. Os choques e os acomodamentos – resistências ou aceitações – entre as referências passadas e as condições presentes passam a compor o imaginário das pessoas e, portanto, suas aspirações. Se o interesse da pesquisa, portanto, é explorar anseios futuros, é fundamental não perder de vista que tais expectativas não dependem apenas da subjetividade e da personalidade das pessoas, isto é, de forças internas e intrínsecas aos sujeitos, mas dependem igualmente das condições socioculturais pregressas em constante tensionamento às atuais. O segundo ponto a se destacar é a centralidade que a família ocupa na dinâmica migratória e no espectro de preocupações constantes das venezuelanas. É importante lembrar que, em geral, o movimento migratório é uma ação articulada em família, e não o resultado de ações puramente individuais. Trata-se de uma "estratégia calculada", em que migrantes e não-migrantes pertencentes a um mesmo núcleo familiar estabelecem uma "mútua interdependência" na busca de vantagens bilaterais (STARK e BLOOM, 1985). São comuns, por exemplo, casos em que um membro da família, em geral jovem, chegue ao país com intuito de testar a possibilidade de outros familiares se instalarem posteriormente. Tais pioneiros são pontos de referência fundamentais para a chegada do restante dos parentes. Eles próprios, em geral, são responsáveis também por remeter dinheiro para o país de origem, que será empregado na vinda das demais pessoas. No caso de Mariela, como já apontado, foi Nelson quem veio antes e atuou como essa figura pioneira, dez meses antes da chegada do restante da família.

Devido a esta migração parcelada, em que os familiares chegam em momentos distintos, é muito comum que os parentes vivenciem separações. Há também, claro, as limitações financeiras que impedem que famílias inteiras cheguem juntas ao Brasil. A separação é fonte constante de tormentos e em muitos casos se torna a principal prioridade a ser resolvida. As formas de lidar com as separações são múltiplas. Em geral, o intuito principal do que se consegue economizar é trazer familiares que permaneceram na Venezuela, sob condições instáveis de vida. Por outro lado, não é incomum que parentes, como irmãos, primos e tios, estejam espalhados em diferentes

países da América do Sul, como Colômbia, Chile e Peru – sem qualquer perspectiva de se reencontrarem novamente. Houve, em todas as entrevistas, diferentes experiências de separação familiar, algumas mais dramáticas, outras menos. Mas foi possível perceber a importância que esta questão assume na vida dos venezuelanos e o impacto que provoca em diferentes âmbitos de suas vidas, do financeiro ao afetivo. Mariela, em particular, ressalta a importância de ter a família reunida no Brasil, como se fosse a pedra fundamental sobre a qual todo restante da vida pode então ser planejado.

Estas foram as duas questões gerais que me chamaram atenção durante a etapa de entrevistas. Fora isso, claro, há os temas específicos evocados por cada uma das pessoas. Ainda em meio ao processo das entrevistas, decidi me concentrar nas famílias venezuelanas que moram em Heliópolis. Quatro das seis entrevistadas atendem esse perfil. Heliópolis localiza-se no distrito do Sacomã, na região centro-sul do Município. Possui uma população de aproximadamente cem mil pessoas, e uma área de quase um milhão de metros quadrados. É a maior favela da cidade de São Paulo. Todas as famílias entrevistadas residem na gleba conhecida como "Pilões", junto à Avenida Comandante Taylor. Como já mencionei, conheci esses grupos familiares por intermédio de Mariela. As pessoas se conhecem, nutrem laços de fraternidade e ajuda-mútua, ainda que não cheguem a ser exatamente amigas. Não houve qualquer ação coordenada para a escolha desse bairro por parte dos venezuelanos. Um dos parentes chegou. Trouxe familiares. Indicou o local para conterrâneos. Nesse boca-a-boca criou-se uma espécie de *minicomunidade* composta por uma dúzia de famílias.

A escolha de Heliópolis para o desenvolvimento da pesquisa tinha por objetivo entrecruzar a migração venezuelana com temas relacionados à noção de territorialidade. Uma abordagem sedutora em vista do contraste entre migrantes desterritorializados, de um lado, e um local fortemente marcado pelo sentimento comunitário, na medida em que a vida na favela faz parte da construção identitária de seus moradores. Ou seja, a perspectiva da investigação era compreender de que forma a noção de território – o espaço não apenas físico, mas também simbólico e afetivo – era ou não incorporado pelas famílias venezuelanas.

Talvez seja desnecessário declarar que as histórias e circunstâncias de cada uma das pessoas eram, e são, distintas e singulares. Essa constatação aparentemente óbvia revela, no entanto, um aspecto fundamental na escolha de personagens para o filme. Por mais que se tenha teorias, dados estatísticos e conceitos (como nós, pesquisadores, em geral temos), no momento da seleção há algo irreduzível relacionado à natureza dos encontros interpessoais. Em outras palavras, trata-se de uma decisão fundamentalmente intersubjetiva, baseada no encontro entre duas (ou mais) pessoas. Isso não significa, necessariamente, uma relação harmoniosa e sem conflitos. Há relações que se nutrem justamente dos embates. São eles que aprofundam o mútuo conhecimento e permitem descobertas inesperadas. Em resumo, não há regras para o que seria a química entre a pessoa que realiza o filme e aquela que se tornará sua personagem. Por outro lado, a escolha jamais será aleatória, pois um grande esforço já foi dispendido para se delimitar parâmetros de decisão, segundo necessidades que atendem aos objetivos do projeto.

Destaco essa questão pois há sempre o risco de selecionar personagens unicamente porque ilustram determinada situação ou algum conceito; o que pode gerar problemas. Ou seja, se as pessoas, de saída, estão enquadradas em determinado lugar e função, escolhidas para ocupar um papel previamente estabelecido, pode não haver

espaço para surpresas e revelações. A personagem pode se tornar refém dos conceitos e das estatísticas. Um exemplo particularmente eloquente deste tipo de situação está presente no filme *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). Este documentário autobiográfico e ensaístico retoma imagens filmadas treze anos antes, com o intuito de refletir por que o diretor foi incapaz de concluir o filme à época. A obra expõe o formalismo e a rigidez com que João abordava seu personagem, Santiago, antigo mordomo de sua família. A certa altura do filme, Santiago pede a palavra e comenta a possibilidade de abordar sua homossexualidade, do que é imediatamente dissuadido. Nesse momento, a narração reconhece que, justamente quando Santiago desejava falar de algo que lhe era caro, o diretor não lhe ofereceu espaço. Interessava apenas o recorte previamente estabelecido. O quadrado, por assim dizer, a que Santiago deveria, a muito custo, se adequar.

### **Criação conjunta e a condição de estrangeiro**

Mariela e sua família aceitaram participar do processo de criação filmica como cocriadores e personagens. Inicialmente, meu interesse era trabalhar principalmente com Johnatan, filho de Mariela. A intenção era explorar a articulação entre infância e migração, a partir da perspectiva de um garoto de nove anos. As amizades desfeitas, os novos amigos, as descobertas e as dificuldades da nova realidade. Em particular, centrava-me nas aulas de caratê que Johnatan pratica duas vezes por semana na quadra da escola de samba Imperador do Ipiranga, localizada a não mais que cinco minutos a pé de casa. O círculo de amizades, os desafios e as aspirações vinculadas à prática, como exames de faixa e competições, eram alguns dos temas em potencial. Além disso, havia também o uso do corpo, o gestual da arte marcial como expressão plástica. De maneira igualmente importante, havia meu próprio vínculo de ex-carateca em relação àquele universo. No entanto, apesar das potencialidades que este caminho sugeria, pouco a pouco o direcionamento da proposta filmica tomou outro rumo. Cheguei a filmar o exame de faixa no qual Johnatan obteve uma nova gradação, mas que não foi incorporado à montagem devido às alterações da proposta inicial. Dois fatores foram cruciais para este redirecionamento. Primeiro, o trabalho com Johnatan demandaria muito mais tempo de preparação para permitir que ele se manifestasse com desenvoltura frente à câmera. Depois, novas possibilidades começaram a surgir a partir de um fato inesperado: a chegada ao Brasil da irmã de Mariela, Joalys.

O período disponível para o desenvolvimento e realização do trabalho era o principal parâmetro para decidirmos o que poderia ser feito e de que maneira. À época, tínhamos aproximadamente quatro semanas antes das filmagens. Combinei encontros aos sábados e domingos durante a tarde, somando ao todo oito encontros de criação. Mariela foi minha principal interlocutora durante essas sessões de criação, ainda que mobilizasse outros membros da família, se necessário. Juntos, mapeamos temas de interesse, elaboramos situações dramáticas e cenas. Em geral, minha sensação era que Mariela mobilizava uma avalanche de situações, diálogos e sequências – resultados de suas vivências e desejos – enquanto eu buscava avaliar de que forma seria possível filmar ao menos parte das sugestões. Um esforço para simplificar e sintetizar as situações para que se adequassem às limitações de produção. Surpreendia-me com o discernimento dramático de Mariela, que se mostrava capaz de avaliar com precisão quais cenas poderiam gerar interesse, quais não. Além disso, esses encontros significavam tempo de convivência, que me permitiu observar a dinâmica familiar, o

comportamento e a personalidade de cada membro da família, bem como aspectos de seus relacionamentos. Tudo isso entrecruzado pela minha inescapável presença na casa.

Esforcei-me para me integrar o máximo possível à realidade da família. Calculava que para desenvolver um trabalho com densidade, era necessário imersão; tornar-me familiar ao ponto de não demandar que alguém me *fizesse sala*, por exemplo. Havia talvez o desejo, ou a ilusão, de deixar de ser encarado como uma visita, um estrangeiro. Tal intenção se mostrou inviável em diferentes níveis. Houve, sim, momentos em que eu parecia pertencer à casa. Períodos em que cada pessoa se ocupava de seus interesses e afazeres, distribuídos pelos diferentes cômodos, enquanto eu permanecia na cozinha tomando notas e escrevendo. Mariela chegou a comentar algo do tipo “você até parece da família” – o que, no fundo, acaba provando justamente o contrário. Minha intimidade era análoga a uma visita comum. Talvez uma espécie de parente cuja visita não tem nada de especial, mas que ainda assim não pode ser ignorada.

A noção de estrangeiro, nesse contexto, não é puramente figurativa. Por mais diminuta que seja, a família se constitui como uma espécie de comunidade, cujas práticas e ações muitas vezes são resguardadas do olhar externo. Como brasileiro, eu era o estrangeiro para aquela família venezuelana. Um brasileiro diferente, devido ao fenótipo asiático. Na condição de descendente de japoneses, compreendo com facilidade o jogo que se dá entre aquilo que é interno ou externo a determinada comunidade. Até hoje, gerações mais velhas de nipodescendentes chamam “os brasileiros” de *gaijin*, estrangeiros. Por mais estranho que seja esta inversão, ela se justifica sob a perspectiva interna da comunidade. Diante de nós, comunidade, os outros são estrangeiros. E nesta condição, há determinadas coisas que o estrangeiro pode saber de nós e outras que não pode, ou que não é desejável que saiba. Adentrar uma comunidade significa, portanto, acessar o tipo de informação que é negada àqueles que são de fora. Tais informações, por vezes, expõem fragilidades ou artimanhas, em geral eloquentes a respeito da realidade das pessoas.

Esta discussão sobre o acesso à família-comunidade é fundamental pois determina não apenas o grau de intimidade possível em relações entre nativos e imigrantes, mas define qual tipo de informação pode ser partilhada. A natureza da informação dependerá da recusa em compartilhar determinados assuntos, mas também do desejo de abordar outros. No caso de Mariela, seus desejos eram influenciados pelas expectativas que nutria com relação à minha pessoa, mas também ao filme como modalidade de discurso público. Ou seja, por vezes parecia que ela buscava atender àquilo que imaginava serem meus interesses com relação a ela e sua família. Manifestava sua condição de imigrante venezuelana que se apresenta aos olhos de um brasileiro. Um exemplo deste tipo de situação eram os elogios que fazia ao Brasil e aos brasileiros (de todo modo, sinceros), quase como uma maneira de me agradar. Este comportamento, mesmo inconsciente, é absolutamente compreensível, pois reproduz a condição disparadora do nosso encontro. Não foi justamente sua condição de imigrante venezuelana que justificou minha aproximação?

Parte significativa do processo conjunto de criação consistiu em romper com esse padrão de relacionamento; ainda que ele viesse a reaparecer de modo diverso no momento da filmagem, como analisarei adiante. Outra decisão importante foi nos concentrarmos em cenas cotidianas. Com isso, o intuito era dar vazão às questões do presente e, se possível, explorar o vínculo da vida cotidiana com a trajetória recente de

deslocamentos. Ao fincar pé nas situações do presente, buscava-se também facilitar ou potencializar o trabalho de interpretação, pois a família já estaria imbuída dos elementos e das questões a serem abordadas em cena, na medida que estavam de fato vivenciando-as dia a dia.

Compilamos então um conjunto de cenas isoladas e ações pontuais para serem desempenhadas pelos membros da família. A princípio não havia nenhuma tentativa de articular estes fragmentos em vista de uma narrativa estruturada. Esta possibilidade se mostrou viável apenas no momento da montagem, sob o tênue eixo cronológico da passagem de um dia. Isto é, uma *narrativa fraca*, não tanto movida pelas ações e pelos acontecimentos, mas fundamentalmente pela lógica temporal. É preciso lembrar que durante a execução do planejamento de encontros para elaboração do roteiro, houve intercorrências que impediram a integralidade de sua realização. Dois dos encontros foram cancelados pois Mariela estava exausta. Importante salientar que os encontros ocorriam nos finais de semana para se adequarem ao tempo livre da família – mas não deixavam de ser trabalho adicional<sup>16</sup>. Outros dois encontros também não aconteceram porque a geladeira da casa quebrou, gerando uma série de dificuldades e instabilidades emocionais que inviabilizaram o trabalho com o filme.

## **A filmagem, dispositivo e desvio**

As filmagens ocorreram em dois dias, durante as manhãs e tardes do primeiro final de semana de novembro. Este período foi definido levando em conta a disponibilidade das pessoas e os custos de produção com alimentação e cachês. A equipe foi composta por duas pessoas: o diretor de fotografia e câmera, Gabriel Barrella, e por mim, que atuei como diretor e técnico de som direto. Além de nós, contei com a assistência de dois moradores de Heliópolis, Donizete e Sabino, que nos auxiliaram na movimentação pela favela para realização das tomadas externas.

A proposta das cenas e a organização das filmagens aproximavam-se da dinâmica de um *set* de ficção, baseada no planejamento e na previsibilidade das ações. Posicionávamos a câmera e as pessoas para então começar a filmar. No entanto, principalmente nos diálogos, não sabíamos de antemão qual seria o resultado. Não conseguíamos prever como o assunto proposto se desenvolveria ou qual seria a duração da cena. Tampouco tínhamos garantia de repetições, comuns às filmagens de ficções com atores profissionais. O roteiro era bastante sintético. Apenas descrevia a situação básica da cena, como, por exemplo: “as irmãs conversam enquanto aguardam o bolo assar”. O conteúdo da conversa, a disposição e a movimentação dos corpos, a posição da câmera, todos esses elementos foram decididos no *set* de filmagem, em colaboração com a família; já que não houve possibilidade de ensaios prévios.

Havia, portanto, uma dimensão preestabelecida da filmagem, na qual se planejava e se antecipava o que iria ocorrer; por outro lado, existiam também elementos imprevisíveis, abertos ao que poderia surgir no momento da filmagem. Frente a este aspecto, é interessante retomar a noção de dispositivo. Se o dispositivo consiste em um conjunto de regras que delimitam determinado campo de ação e de acontecimentos, dentro do qual reina então o imponderável, a própria condição de filmagem mostrou-se como uma espécie de dispositivo. O tempo disponível para as filmagens, o aparato

---

<sup>16</sup> Reservou-se a quantia de R\$ 600,00 como forma de remuneração simbólica ao trabalho dispendido no filme.

técnico de câmera, microfones e iluminação, e os assuntos propostos para cada cena seriam as regras a serem seguidas. O que aconteceria no interior desse conjunto de parâmetros seria justamente aquilo que não se controla, que é imprevisível e sujeito ao acaso.

É possível argumentar, no entanto, que essa dinâmica de filmagem, a qual busco aproximar da noção de dispositivo, abarca uma variedade gigantesca de casos. Não ocorrem ações e acontecimentos imprevistos em praticamente todos os *sets* quando o grito de “Ação!” é entoado? Uma câmera aberta não é justamente a captura do transcorrer imponderável do devir? E, portanto, seria o caso de concluir que a condição de filmagem será sempre um dispositivo?

Não estou convencido que eu seja capaz de retrucar conceitualmente tais argumentos. Entretanto, o que parece mais significativo para avaliar diferentes situações de filmagem é o grau de abertura que se adota diante do que deve ou pode acontecer. Tal raciocínio está vinculado à ideia de objetivo. Em geral, o objetivo de uma cena consiste em dar conta de informações dramáticas ou discursivas, sob determinado registro ou forma. O objetivo é a tradução de uma intenção prévia. Quando ele é alcançado, sabe-se que é a hora de parar (“Corta!”) e seguir em frente. Contudo, no nosso caso a própria ideia de objetivo era um tanto escorregadia. Ou melhor, o objetivo não consistia exatamente em um ponto de chegada, mas na possibilidade de as pessoas serem capazes de dar vazão a suas preocupações e seus desejos frente à câmera. Quando e de que forma isso aconteceria era, para nós, o grande mistério do *set*.

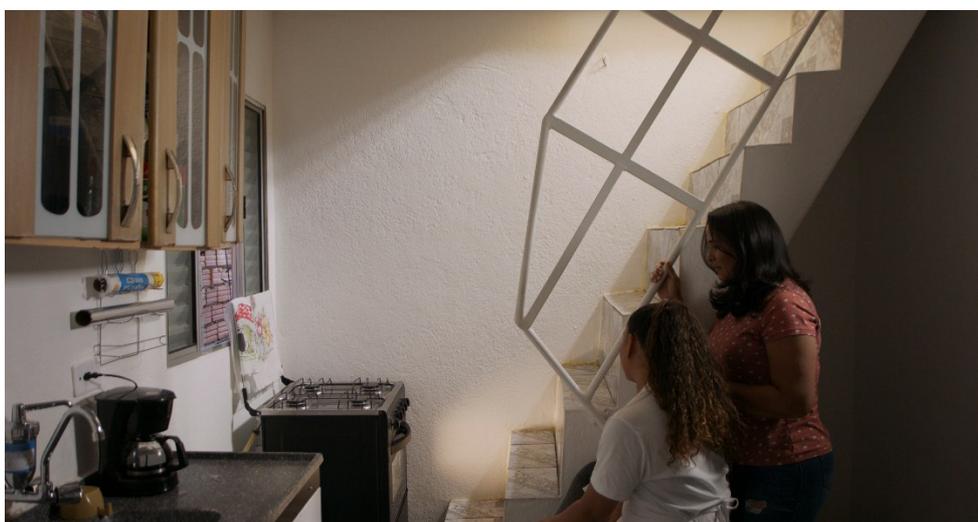
Tal proposta exige uma série de procedimentos bastante práticos. Primeiro, é necessário sustentar o plano até a exaustão, já que não se sabe quando *algo* vai acontecer, se vai se repetir, ou se a ação se exauriu de fato. Não poucas vezes, a própria Mariela interrompeu a cena, num misto de impaciência e desconforto: “Já basta”, “Já basta?” – parecia dizer. Minha *performance* na direção lembrava personagens cômicos, que se atrapalham por inteiro diante de decisões. Meu refrão se tornou “*yo no sé*” (“eu não sei”), toda vez que era previamente questionado a respeito das cenas. Antes que pareça falsa ingenuidade, o fato é que eu realmente não sabia. Estava descobrindo no exato momento em que as ações aconteciam.

O resultado mais eloquente deste método de filmagem talvez seja a cena em que Mariela conversa com a irmã, Joalys, junto à escada da pequena cozinha da casa. Não à toa, a cena se tornou o eixo central do filme durante o processo de montagem, em torno da qual orbitam as demais personagens. Importante pontuar que Joalys havia chegado ao Brasil, junto com o filho de dezoito anos, três semanas antes das filmagens. O encontro entre as duas se insinuava como a oportunidade perfeita para abordar diferentes aspectos da imigração venezuelana, já que colocaria em contato as vivências de uma veterana com as dúvidas, anseios e preocupações de uma recém-chegada. A cena, além do mais, talvez por ter sido o primeiro diálogo que filmamos, suscitou questões que comecei a explorar em mais detalhes.

Inicialmente, planejava incorporar uma dose não-naturalista às cenas, de modo a contrastar com elementos realistas, como as locações e as *performances* que as pessoas fariam de si próprias. Esta proposta nutriu-se em parte dos filmes de Pedro Costa, em particular do díptico *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019). Nestes filmes, realizados com não-atores imigrantes de Cabo Verde, há estilizações formais, desde a iluminação expressionista à interpretação *distanciada* dos intérpretes, capazes de fundar um universo à parte, baseado no estranhamento, e totalmente distinto

de abordagens naturalistas ou documentais mais tradicionais. O curioso é que, quando confrontada com o fato que os intérpretes encenam suas próprias experiências e *performam* a si próprios, esta estilização é, de certa maneira, tensionada. Como se a *realidade documental* das personagens, de seus corpos, fosse de encontro à *estética teatral* da iluminação e da interpretação, embaralhando os códigos comumente estabelecidos em cada um dos respectivos campos.

A referência aos filmes de Pedro Costa foi encarada tão somente como fonte de inspiração dentro de contextos que guardam entre si algumas semelhanças, como o trabalho com imigrantes que vivem nas margens dos centros urbanos: na periferia de Lisboa e em uma favela de São Paulo. Minha proposta, muito mais modesta frente à exuberante obra do cineasta português, consistia em introduzir um ou outro elemento de estranhamento no interior das cenas. Elemento que, ainda assim, não se impusesse de modo a impedir a *performance* das intérpretes, que permanecia como nosso principal foco de interesse. Portanto, para realização do primeiro plano da cena, propus que as irmãs permanecessem voltadas na direção do forno, onde supostamente havia um bolo assando. Este, um elemento de ficção, pois não havia bolo algum. Com isso, elas conversariam praticamente sem estabelecer contato visual. Seus olhares permaneceriam focados na luz que provinha do pequeno refletor que instalamos no interior do forno, em uma disposição de ânimo mais próxima da hipnose ou da meditação do que de um encontro cotidiano. Este pequeno desvio do que seria uma situação corriqueira buscava dialogar com a proposta inicial da pesquisa. Se no supracitado *dispositivo psicanalítico* havia a intenção de criar uma outra temporalidade, alheia às ocorrências do dia-a-dia; aqui, este objetivo se manifestava por meio desta proposta de *mise-en-scène*<sup>17</sup>.



**Figura 1: Posição inicial das irmãs**

Fonte: *frame* do material bruto de *Un día para nosotros*

Durante o desenvolvimento da cena, começou a ficar claro que a proposta não estava funcionando adequadamente. Em particular, minha percepção era que elas estavam tensas e ansiosas. Não houve um momento sequer de silêncio, por exemplo,

<sup>17</sup> Expressão de origem francesa, *mise-en-scène* significa, literalmente, “colocar em cena”. Apesar da importância que a noção possui na história da teoria cinematográfica, muito bem apresentada no livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*, de Luiz Carlos Oliveira Jr., Papirus Editora, refiro-me aqui ao uso mais prático da noção; que consiste no posicionamento e movimentação (ou não) dos corpos e objetos nos espaços da locação e da imagem.

apesar da indicação prévia de que eles eram essenciais e muito bem-vindos. Afinal, a marca registrada de relações íntimas é a duração dos silêncios que a mútua presença comporta. Os assuntos da conversa giravam em torno da intenção de Mariela em se tornar confeitadeira, e as dúvidas de Joalys sobre oportunidades de trabalho em São Paulo. Após longos onze minutos, interrompi a cena. Entretanto, permaneci filmando, pois acreditava que momentos extracênicos poderiam ser úteis à pesquisa fílmica que a realização do filme em si representava. A indicação do corte foi recebida com extremo alívio. As duas não viam a hora de se livrar da cena. “Diga uno corte, por favor!”, protestaram. A razão que me fez interromper a conversa foi perceber que elas pareciam dizer as coisas não tanto uma para outra, como duas irmãs, mas para alguém externo – que, suspeito, no caso, era o próprio filme e seus potenciais espectadores (brasileiros). Os indícios desta minha interpretação eram a formalidade das falas, tingidas por uma certa preocupação em falar corretamente, e os repetidos elogios ao Brasil e aos brasileiros. Aqui, entrevi na cena o mesmo *fantasma do estrangeiro* que constatei em algumas situações do processo de criação, como mencionei anteriormente.

Comentei diretamente com elas minha impressão. Após certa confusão para nos fazermos entender, ficou claro que o motivo para se comportarem de tal maneira era porque já não sabiam mais o que falar. Julgavam que a conversa designada para cena já havia terminado e, como ninguém cortava a cena, começaram a *encher linguiça*. Não tinham compreendido que poderiam falar a respeito de qualquer assunto que espontaneamente surgisse do encontro entre elas. Algo que as irritou também foi a obrigação de permanecerem imóveis nas posições indicadas. “Como estátuas”, brincou Mariela. A proposta de uma *mise-en-scène* mais rígida e antinatural se mostrou não apenas desafiadora, mas ruidosa para a criação de um vínculo real entre elas.

Um fato interessante que ocorreu inesperadamente foi a intervenção de Nelson, companheiro de Mariela. Ele veio em meu auxílio, como uma espécie de mediador, para explicar o que não estava funcionando, mas principalmente para exemplificar possibilidades. Suas sugestões propunham criar mais fluidez e naturalidade no diálogo, por meio da interposição de assuntos de diferentes naturezas durante a conversa. Como nas situações do dia-a-dia, os assuntos não fluem de maneira linear. Existe um vai e vem, interrupções e repetições.



**Figura 2: Intervenção de Nelson**

Fonte: *frame* do material bruto de *Un día para nosotros*

Exploro em detalhes esses contratempos da filmagem porque eles possibilitaram a continuidade do trabalho. Os deslizos calibraram o campo de apostas da pesquisa, apontando qual proposta testar e desenvolver no restante das cenas. Até certo momento da montagem, vislumbrei a possibilidade de incorporar essa discussão metalinguística ao filme. Imaginava que este momento poderia engendrar uma reflexividade à narrativa, de forma a explicitar para o espectador a dimensão performática das intérpretes. Isto é, o atrito que existe entre pessoa e *performance* na criação das personagens. Pois não se trata de intérpretes que encarnam personagens, mas sim de pessoas que *performam* a si próprias: não basta “ser nós mesmos” para nos fazermos representar, pois o *eu* é a manifestação das várias potencialidades performáticas do sujeito nas diferentes circunstâncias. Por fim, acabei desistindo da proposta por duas razões. Primeiro, porque não existiam outros momentos em que esse tipo de situação acontecia: uma vez alinhada a proposta, não foi necessário voltar a ela. E também porque, diante da estrutura narrativa que o filme assumiu, esse momento passou a se mostrar muito frágil e inadequado, como uma espécie de floreio formalista.

O realinhamento decorrente da discussão certamente permitiu que Mariela conquistasse progressivamente mais confiança e desenvoltura na interpretação. Em outro plano da mesma cena, filmado na sequência, estávamos com a câmera apontada para Joalys. Tratava-se do contracampo de Mariela, já que imediatamente antes havíamos filmado seu plano médio (que corresponderia ao campo)<sup>18</sup>. Por conta própria, em um gesto de *auto-mise-en-scène*, Mariela decide entrar em quadro, senta-se na escada, ciente de que, com esse gesto, estaria visível na imagem e, ao mesmo tempo, mais próxima da irmã. Essa aproximação trouxe duas consequências para a cena. Primeiro, gerou um ruído visual particularmente incômodo ao bloquear seu próprio rosto com o parapeito da escada. Como se o preço a se pagar pela imprevisibilidade da ação fosse inscrever um ruído na imagem que, de outra forma, dificilmente seria voluntariamente proposto. A segunda consequência, vista em retrospecto, foi ter permitido que a conversa adquirisse mais densidade, culminando na revelação emocionada de Joalys a respeito da situação do filho. Por estar fisicamente próxima, Mariela criou um campo de reciprocidade mais intenso, que permitiu que elas se concentrassem no assunto da conversa mais do que na realização em si do filme. Lembrar: o filme tampouco jamais é esquecido.

---

<sup>18</sup> A técnica do *campo* e *contracampo* consiste na articulação de dois planos que se relacionam diretamente, cujo exemplo mais clássico são as cenas de diálogos. Uma pessoa (campo) projeta o olhar para fora de quadro, pressupondo a existência do outro plano (contracampo), onde em geral está a outra pessoa. A aplicação desta técnica é extremamente difundida e corriqueira, ao ponto passar despercebida na visualização de produtos audiovisuais.



**Figuras 3 e 3a: Mariela entra em quadro**

Fonte: *frames* do material bruto de *Un día para nosotros*

A *auto-mise-en-scène* de Mariela possibilitou que a intenção original da pesquisa filmica se realizasse. Seu gesto, ao mesmo tempo em que feriu o estatuto do filme, cuja cicatriz na imagem é seu rosto parcialmente tapado, permitiu dar vazão às questões do presente, às preocupações e descobertas daquele momento de suas vidas. O resultado fílmico, portanto, é simultaneamente obra do acaso e resultado da metodologia empregada. Ou melhor, o próprio método implica na possibilidade da intervenção do acaso. A ideia do filme como dispositivo implica na valorização da forma – do *como* – com que as ações acontecerão, um tanto independentemente do assunto abordado. Este *como* só se mostrou possível, claro, *a posteriori*, apesar dos desvios que o processo de criação acolhe – ou precisamente por causa deles.

Neste artigo, procurei descrever e comentar as diversas questões surgidas durante o processo de concepção e execução filmica realizado em parceria com Mariela e sua família. Vale lembrar que o filme, igualmente produto da pesquisa, mobiliza questões e suscita percepções, sentimentos e emoções que podem, ou não, estar de acordo com o artigo. Cabe ao espectador e leitor avaliar o resultado do choque que esses dois produtos estabelecem entre eles. Este é justamente um dos méritos que a Pesquisa em Arte oferece aqueles que nela se aventuram.

## Referências

BORGENDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012. DOI:

[http://dx.doi.org/10.26530/OAPEN\\_595042](http://dx.doi.org/10.26530/OAPEN_595042). Acesso em: 7 jul. 2021.

CANDY, Linda; EDMONDS, Ernest A. Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line. In: *Leonardo Reviews Online*, vol. 51, n. 1, The MIT Press, fev. 2018, p. 63-69. Disponível em:

[https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/134306/1/project\\_muse\\_686137.pdf](https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/134306/1/project_muse_686137.pdf). Acesso em: 6 jul. 2021.

CHAPMAN, Owen B.; SAWCHUK, Kim. Research-creation: Intervention, Analysis, and Family Resemblances. In: *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, 2012. p. 5-26. Disponível em:

<https://www.concordia.ca/content/dam/artsci/cissc/docs/Owen%20Chapman%20%20Kim%20Sawchuk%20Research-Creation-%20Intervention%20Analysis%20and%20'Family%20Resemblances'.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2021.

CHILTON, Gioia; LEAVY, Patricia. Arts-based research practice: Merging social research and the creative arts. In: Leavy, P. (org.) *The Oxford Handbook of Qualitative Research*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 403- 422.

CRAMER, Florian; TERPSMA, Nienke. *What is wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?*. 21 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research>. Acesso em: 2 jul. 2021.

CULTURE ACTION EUROPE. *The Vienna Declaration on Artistic Research*. 24 de junho de 2020. Disponível em: [https://cultureactioneurope.org/files/2020/06/Vienna-Declaration-on-AR\\_corrected-version\\_24-June-20-1.pdf](https://cultureactioneurope.org/files/2020/06/Vienna-Declaration-on-AR_corrected-version_24-June-20-1.pdf). Acesso em: 2 de jul. 2021.

JIMÉNEZ, Carla. Brasileiros mal conhecem a Venezuela que os imigrantes trazem na bagagem. *El País*. São Paulo, 15 dez. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-12-15/brasileiros-mal-conhecem-a-venezuela-que-os-imigrantes-trazem-na-bagagem.html?rel=mas>. Acesso em: 24 de jun. 2021.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. In: *Narrativas midiáticas contemporâneas*. Livro da XIV Compós/2005. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 82-94. Texto também disponível em: <https://estudosaudiovisuais.files.wordpress.com/2013/04/o-dispositivo-como-estrategia-narrativa.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2021.

MANTOVANI, Flávia. Refugiados se concentram na zona leste e no centro de São Paulo. *Folha de S. Paulo*, 23 out. 2019. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/10/mapa-mostra-onde-vivem-refugiados-em-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 24 jun. 2021.

RODRIGUES, Laércio R.A. Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. In: *Galaxia* (online), n. 30, São Paulo, dez. 2015, p. 138-148. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015220160>. Acesso em: 30 jun. 2021.

STARK, Oded; BLOOM, David E. The New Economics of Labor Migration. In: *American Economic Review*, vol. 75, nº 2, Pittsburgh, 1985, p. 173-178.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

***Marcos Vinicius Yoshisaki***

Bolsista da Cátedra Unesco/Memorial (vinculada à rede de cooperação Unitwin), é doutorando em Cinema pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMPA/ECA/USP), onde pesquisa o(a) diretor(a)-personagem em documentários em primeira-pessoa. Mestre em Cinema pelo mesmo PPGMPA, com a dissertação "Ensaio em família: Bem-vindos de novo" (2018). Graduado em Audiovisual pela mesma Universidade (CTR/ECA/USP, 2013), tendo realizado pesquisa de Iniciação Científica em prática fotográfica documental (FAPESP, 2009-2010). Dirigiu e roteirizou os curtas-metragens *Aurora* (2010), *Quando o céu desce ao chão* (2012), *Aos cuidados dela* (2020); e o documentário de longa-metragem *Bem-vindos de novo* (2021), desenvolvido concomitantemente à pesquisa de mestrado. Assina seus trabalhos como Marcos Yoshi.

# Movimentos, sabores e narrativas: produzindo imagens com deslocados da Síria em São Paulo

*Natália Neme Carolhosa*

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre o processo de filmagem com deslocados da Síria que trabalham com comida em São Paulo. As filmagens ocorreram no âmbito da pesquisa sobre história oral pela Cátedra UNESCO/Memorial, no Memorial da América Latina – SP, e são desdobramentos de diálogos iniciados durante a pesquisa etnográfica da tese de doutorado que venho realizando. Os percursos diferenciados, antes mesmo da guerra civil síria, marcam formas diversas de significar a comida e de experimentar o cotidiano em construção. Mostrarei que as filmagens têm permitido observar o trabalho do tempo em narrativas que deslocam noções essencializadas sobre o *refúgio* para uma complexa malha de movimentos, significados, invenções e memórias.<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** comida; refúgio; antropologia visual; guerra síria; São Paulo

*Como posso lavrar o aroma do café em minhas células, enquanto as bombas avançam pela fachada da cozinha que fica de frente para o mar, espalhando o cheiro de pólvora e o gosto do nada? Começo a medir o tempo entre duas bombas. Um segundo. Um segundo é mais breve que o tempo entre inspirar e expirar, entre dois batimentos cardíacos. Um segundo não é tempo suficiente para eu me colocar diante do fogão, perto da fachada de vidro com vista para o mar. Um segundo não é suficiente para eu abrir a garrafa de água e despejar seu conteúdo no bule. Um segundo não é tempo suficiente para acender um fósforo, mas é suficiente para eu me queimar (Mahmud Darwish. Memória para o esquecimento, 2021).*

---

<sup>1</sup> Optei por não utilizar os termos *refugiados sírios* ou *refugiados do conflito sírio*, mas deslocados da guerra síria ou deslocados da Síria, evitando eclipsar as diversas nacionalidades e identidades étnicas dos deslocados e as condições de guerra civil enfrentada no país, sendo *guerra* um termo constantemente mobilizado pelos deslocados. Assim considero também a refutação de diversos deslocados ao *status de refugiado*. Embora autoras como Liisa Malkki ressaltem que, em geral, o termo *deslocados* indica um *status* jurídico relativo a deslocamentos internos, tenho preferido utilizar essa categoria considerando que já ocorre a obtenção da naturalização brasileira pelos deslocados da Síria, o que os exclui do *status* jurídico de “refugiados”. O intuito é ressaltar o movimento implicado nessas condições e desestabilizar qualquer ideia preestabelecida sobre as condições de vida em tela.

## **Anotar para lembrar: *começando um filme***

Chegada de uma madrugada em viagem entre Rio de Janeiro e São Paulo para o primeiro dia de filmagem, deixei a mochila na Zona Sul de São Paulo, onde fui hospedada por minha colega de pesquisa Debora Klempous. Com a câmera em uma pequena mochila, cruzada por uma bolsa vertical com o tripé para filmagem, rumava ao encontro de Husam e Khaled para filmar nossa primeira entrevista em São Caetano do Sul. Em uma das estações de metrô pelo caminho, encontrei Khaled – e aguardávamos Husam.

Khaled Al Deek é um palestino-brasileiro, cuja avó paraibana se casou com seu avô palestino e passou a viver na Palestina desde então. Seus pais e seus irmãos vieram morar recentemente no Brasil. Formado em sociologia na Palestina e em cinema no Brasil, Khaled tinha olhares muito atentos às pessoas nas ruas, parecia estar sempre filmando cenas cotidianas com o olhar. Comunicativo, fazia amizade de forma muito rápida com trabalhadores na rua e com toda pessoa que tivesse alguma interação. Desde que viera morar no Brasil, circulou por um dos principais espaços de articulação política de movimentos sociais pela moradia com palestinos deslocados pela guerra síria: a ocupação Leila Khaled<sup>2</sup> e o restaurante Al-Janiah.



**Figura 1 - Khaled e Husam conversando no intervalo das filmagens**

Foto da autora

Husam e Khaled começaram a trabalhar juntos ao serem apresentados por um realizador audiovisual palestino, na realização do filme que Khaled precisava entregar para a conclusão de sua formação em cinema. Husam Hazeeme, fotógrafo e realizador audiovisual, com pais também fotógrafos, teve como um dos maiores desafios de sua vida a articulação, junto a seu irmão, para que seus pais pudessem vir morar no Brasil. Husam e seu irmão enfrentaram percalços para alugar um imóvel para viver, sendo de outro país, com documentação provisória, sem redes de apoio para conseguir um fiador ou alguém que facilitasse a burocracia para acessar a moradia. A história da chegada de

---

<sup>2</sup> A Ocupação Leila Khaled está localizada no bairro central da Liberdade, foi fundada em 2015, através do Movimento Terra Livre, com o apoio do Movimento Palestina para Tod@s (Mop@t) e abrigou diversas famílias palestinas que viviam na Síria e passaram a viver no Brasil por conta da guerra naquele país.

Husam se conectava diretamente com as questões que Khaled se sensibilizara a contar em seu filme. A personagem central do docudrama foi interpretada pela atriz e cantora palestina Oula Al-Saghir, oriunda da Síria, que reensaiaava, no cenário da Ocupação Leila Khaled, as situações que ela e seus conhecidos viveram diante dos dilemas de conseguir um lugar para morar em São Paulo.



**Figura 2 - Husam preparando a câmera para filmagem da entrevista com Salsabil**

Foto da autora

Durante uma das entrevistas que havia realizado anteriormente no Cham, restaurante de sua família, Husam me contou sobre sua chegada ao Brasil com seu irmão e sobre o encontro cinematográfico com Khaled. O diálogo sobre esse encontro se unia a questões centrais de minha pesquisa, acionadas também pelos registros fotográficos que vinha fazendo em campo: como as pessoas deslocadas da Síria têm construído seu cotidiano em São Paulo? Como gostariam de ser vistas e de se retratarem nessa nova vida em construção, para além de um *frame* de sofrimento ou de uma categoria estereotipada como a de *refúgio*<sup>3</sup>?

Esse salto do diálogo mais íntimo mantido nas entrevistas de meu trabalho de campo antropológico me levava a outro dilema ético | êmico com as imagens<sup>4</sup>: para minhas interlocutoras e meus interlocutores, o que seria permitido ou desejável ser filmado? Como escolheriam contar suas histórias diante da mediação das câmeras? Essa reflexão tem sido o fio condutor ao longo de todo o diálogo que Husam, Khaled e eu começamos a tecer durante meu trabalho de campo e quando nos juntamos, em 2021, para fazer o filme que agora se inicia.

Enquanto aguardávamos Husam, Khaled repassava comigo as estratégias que considerava importantes na hora da entrevista e da filmagem. Falava sobre a

---

<sup>3</sup> Frases ou palavras em itálico serão utilizadas aqui para destaque de expressões minhas, conceitos teóricos ou gerais ou para citações de autores e categorias usadas por interlocutores estarão entre aspas.

<sup>4</sup> Inspiro-me aqui nesta observação de Milton Guran: “As fotografias de natureza êmica são aquelas produzidas pelos membros da comunidade estudada e estão impregnadas, forçosamente, da representação que eles fazem de si próprios. Assim sendo, essas fotografias expressam de alguma forma a identidade social do grupo em questão. Já a fotografia feita pelo pesquisador, de natureza ética, pelas mesmas razões é sempre uma hipótese a ser confirmada com base no conjunto de dados recolhidos pelos diversos procedimentos de pesquisa” (GURAN, 2011, p. 82).

importância de garantir que as respostas das pessoas entrevistadas fossem compreensíveis desde o começo da fala. Em vez de serem registradas de modo cortado, segundo ele, era preciso garantir, já na filmagem, que o espectador entendesse o que estava sendo respondido, bem como retomar as perguntas se necessário.



**Figura 3 - Na estação de metrô Khaled anota observações para entrevistas**

Foto da autora

Com um caderninho de notas, ele falava comigo em português e ia registrando em árabe os pontos importantes de serem lembrados e repassados para complementar as de questões que eu havia listado num roteiro aberto e compartilhado previamente, para não esquecermos durante a entrevista. Nesse meio tempo, seguíamos conversando sobre linguagens filmicas, se haveria narração ou não, quais impactos a escolha dessa linguagem produziria no filme. Além de cuidar da captação das imagens por uma das câmeras, Khaled também me auxiliaria na direção, incentivando-me ao novo ofício, sempre de forma brincante. Por fim, resolvemos seguir o caminho para adiantar a montagem dos equipamentos, pois Husam demoraria mais um pouco a chegar.

### **Pensando as entrevistas: um “itinerário epistemológico”**

Como o caminho até São Caetano do Sul é um pouco longo, aproveito para explicar rapidamente que esse filme tem suas raízes na pesquisa etnográfica que tenho realizado para minha tese. O roteiro aberto das entrevistas foi pensado a partir dos principais diálogos que mantive com interlocutores e interlocutoras entre os anos de 2018 e 2021 (incluindo Husam e Khaled). O roteiro se manteve aberto também pelas especificidades que cada pessoa a ser entrevistada trazia e pela possibilidade de Khaled e Husam proporem questões que considerassem importantes no momento da entrevista. Mas, em um plano geral, havia um caminho epistêmico delimitado a partir da dialética proposta por Abdemalik Sayad (2000), de modo que “todo o itinerário do imigrante” é um “itinerário epistemológico”.

Para esse autor, falar de imigração é falar da sociedade como um todo: considera-se a dimensão diacrônica, numa perspectiva histórica, e a sua extensão sincrônica, isto é, o ponto de vista das estruturas da sociedade atual e seu

funcionamento (SAYAD, 2000, p. 16). Entender a condição do imigrante envolve também considerar seu processo antes de *nascer* para a imigração. Em outras palavras, observar as condições que levaram a pessoa a se tornar emigrante em seu país de origem, bem como suas condições de inserção no país para onde migra, levando em conta a relação dialética que une essas duas dimensões do mesmo fenômeno, (SAYAD, 2000, p. 18). As diferenças entre *imigrantes* e *refugiados* são relevantes e envolvem diferentes *status* jurídicos e debates conceituais que não teremos condições espaço-temporais de aprofundar aqui. Entretanto, Sayad segue como uma referência basilar para mostrar que os espaços dos deslocamentos não são apenas físicos, mas qualificados em diversos sentidos: “socialmente, economicamente, politicamente, culturalmente” (SAYAD, 2000, p. 15). Seus dados são construídos a partir de um olhar crítico ao trabalho com as histórias de vida dos imigrantes. Assim como Bourdieu, o autor defende que essas histórias sejam situadas na estrutura social (BOURDIEU, 1996, p. 75).

As diferentes trajetórias de vida, a formação profissional, o gênero e as expectativas são elementos significativos para desnaturalizar leituras homogêneas – quer sobre *refugiados*, diante de experiências diversas com o deslocamento forçado, quer sobre o trabalho com a comida, visto como algum tipo de dom natural ou que achatem ou reduzam as histórias em tela à *comida árabe*. A difusão de trabalhos etnográficos nesse contexto é relevante para apontar as complexidades dessas relações em construção. Os significados são sempre invocados pela vida atual e pelos eventos. A observação das conversas, deliberações e reminiscência de episódios contextualizados na vida das pessoas – os quadros interpretativos que criam para os eventos por que passam – permite que se participe, de alguma forma, do movimento de suas experiências (WIKAN, 1990, p. 20).

Nos trabalhos antropológicos realizados no Brasil sobre deslocamentos forçados internacionais, observa-se a predominância de análises voltadas à formalização da concessão de refúgio e das relações entre Estado e refugiados<sup>5</sup>. As filmagens em tela, entretanto, têm suas raízes na pesquisa de tese que iniciei em 2017, diante da preocupação com os poucos estudos etnográficos sobre as situações de refúgio no Brasil<sup>6</sup> – em especial sobre os deslocados da Síria – que privilegiem suas dimensões ordinárias. As etnografias do ordinário são relevantes nos exames da contingência do *refúgio* e dos *refugiados*, considerando suas definições políticas variáveis e perspectivas diferentes, que questionam a própria categoria de refúgio (MALKKI, 1995).

As dificuldades com moradia, com acesso à língua portuguesa e a ocupações em suas áreas de formação produzem parte das condições que levam as pessoas que vivem o deslocamento forçado a trabalharem com comida. As assistências estatais aos denominados *refugiados* são pulverizadas na ampla e ambígua denominação de *sociedade civil* (NAVIA, 2014). Com auxílios temporários, sem garantia de moradia adequada ao perfil das famílias<sup>7</sup>, deslocados se deparam com processos longos e dispendiosos de

---

<sup>5</sup> Benevides (2001), Mejia (2010), Gallo (2011), Hamid (2012), Gusmão (2012), Perin (2013), Navia (2014), Lopez (2015), Silva (2020), Rosa (2020).

<sup>6</sup> Destaco aqui a coletânea recente organizada por Igor J. R. Machado (2020), que nasce com a mesma preocupação, em um esforço de reunir etnografias nessa perspectiva e que inclui o capítulo de Silva (2020) sobre deslocados da Síria em São Bernardo do Campo.

<sup>7</sup> Algumas instituições chegavam a ceder conjugados para famílias extensas, com mais de 4 pessoas, e que ainda assim eram disputados.

revalidação de diplomas. Ao constatarem que precisariam produzir suas próprias condições de *integração*, diversas pessoas que entrevistei questionavam ou recusavam a definição de suas situações no Brasil como aquelas vividas por *refugiados* em outros países.

Somado a isso, cabe destacar que o trabalho com a comida, realizado pelos interlocutores desta pesquisa, não significa garantia ou estabilidade de suas condições de renda; envolve construção e negociação constantes na manutenção do circuito de eventos gastronômicos por São Paulo. Pensar a continuidade dos movimentos pelo circuito das comidas implica analisar tais deslocamentos também como acontecimentos ordinários. Os movimentos podem ser pensados a partir do cuidado com “categorias e teorias espontâneas do social” (PALMEIRA; ALMEIDA, 1977). No contexto brasileiro, diversas etnografias têm percorrido essa proposta, em especial pelas modalidades de narrativa e de julgamento moral inerentes a movimentos de pessoas e coletivos<sup>8</sup>. Conhecer, se movimentar e descrever não são operações separadas, “é pelo movimento que conhecemos e é pelo movimento também que descrevemos” (INGOLD, 2011, p. 12).

Se a condição de refúgio tem como ponto de partida um evento traumático como a guerra, que força o deslocamento das pessoas para outro país, não significa que os processos e condições de decisão sobre a saída sejam os mesmos. Aliás, nem sempre eventos traumáticos implicam a saída. Liisa H. Malkki (1995) questiona, por exemplo, o que acontece com as pessoas que ficam no país, mesmo diante de condições muito adversas. Muito menos significa que os desdobramentos dessa condição crítica possam ser achatados na perspectiva essencializada de uma única *experiência refugiada*<sup>9</sup> (no singular mesmo), conforme Malkki (1995) reexamina nas abordagens funcionalistas.

Os percursos diferenciados de interlocutoras e interlocutores, antes mesmo da guerra, marcam diferentes formas de atribuírem significado à comida bem como de experimentarem esse novo cotidiano em construção. Ao mesmo tempo, as dificuldades com língua, trabalho e moradia vividas por curdos, sírios e palestinos revelam uma complexa malha de movimentos, significados e memórias.

Nessa perspectiva, busca-se entender o que as narrativas permitem explicar sobre as condições de deslocamento forçado e como os deslocados da guerra síria experienciam e interpretam sua condição, ao mesmo tempo em que produzem suas subjetividades. O circuito das comidas é um dos meios nos quais é possível observar o trabalho do tempo sobre subjetividades deslocadas, um meio (não o único) de descenso ao cotidiano, onde os sujeitos constroem suas condições de experiência e de olhar que os tornam, eles próprios, experiências de um limite do mundo (DAS, 2007, p. 4).

Na perspectiva ingoldiana de movimento, o circuito é um dos meios onde os deslocados se estabelecem no mundo, como um caminho de movimento ao longo de um modo de vida que passam a construir na descontextualização promovida pelo exílio (SAID, 2003). Se o circuito lhes possibilita traçar seus caminhos através do mundo,

---

<sup>8</sup> Entre a partida e a chegada, o mundo e o trecho, a “cultura da andança” (GUEDES, 2012), os mapeamentos de parentesco (COMERFORD, 2003), os “causos” (CARNEIRO, 2010), as chegadas, visitas e ajudas (DAINESE, 2016) mostram os deslocamentos como um “espaço de existência” que vai além de uma simples “inscrição espacial” (WEITZMAN, 2015).

<sup>9</sup> Similar às abordagens de “tribo”, “cultura”, “uma identidade”, “um mundo social”, “uma comunidade” (MALKKI, 1995, p. 511).

então se poderia dizer que se torna um meio em que os deslocados passam a habitar o mundo. Para Ingold, “traçar um caminho através do mundo é habitar; habitar é viver historicamente; toda forma histórica de vida é um modo de produção”. (INGOLD, 2011, p. 4).

Aqui me encontro com Tim Ingold e Veena Das em uma antropologia preocupada em entender a vida e não só suas formas, em “tentar trazer a antropologia para a vida”. Nesse sentido, pensar os deslocamentos produzidos por guerras não significa limitá-los aos grandes eventos traumáticos no ponto de partida, nem às definições e formalizações da condição de refúgio no ponto de chegada. É possível habitar outros olhares que permitam identificar a construção das vidas como o próprio caminho, para além das dicotomias e das formas que as definem marcadamente de antemão.

Pensar os deslocados e deslocadas da Síria como narradores tem menos a ver com a proposta de Walter Benjamin (1975), que aborda o narrador como um mentor à parte, que tende à extinção; de fato, tem mais a ver com o entendimento de narrativas mergulhadas no cotidiano, pela perspectiva fenomenológica de Das. Em uma “descida ao ordinário”, ela constrói uma abordagem fenomenológica do tempo. Ao dialogar com Deleuze, Bergson, Desjarlais, a autora entende que a duração não é simplesmente um dos aspectos da subjetividade, ela é a própria condição da subjetividade. O tempo é entendido como trabalho – não como representação – e atua na criação do sujeito, das subjetividades. (DAS, 2007, p. 97 e 98).

De fato, a narrativa é “uma forma artesanal da comunicação” (BENJAMIN, 1975, p. 69), mas não está em vias de extinção, como faria acreditar Benjamin diante dos meios de reprodução que eclodiam em seu tempo, e sim como um texto constantemente revisado, revisto e acrescido de comentários. Esse texto não é algo acabado, mas está em permanente processo de produção, de modo que o dia a dia é encarado como um envolvimento com a criação de fronteiras em diversas regiões do *self* e da sociabilidade – fronteiras essas criadas pelo descenso ao cotidiano e não por uma ascensão ou um destacamento dele (DAS, 2007, p.80).

### **“Você estava com saudades de tirar foto?”**

Chegamos a São Caetano do Sul, onde mora nossa primeira entrevistada e um tempo depois Husam também nos alcançou. Combinamos que as filmagens e entrevistas aconteceriam onde os entrevistados e as entrevistadas vivem e trabalham, pois levar as pessoas para um estúdio as descontextualizaria de seus locais habituais, do cotidiano que gostaríamos de abordar. Somado a isso, o impacto seria maior para suas rotinas, considerando a dinâmica de dupla jornada de trabalho, com a produção de comidas em casa somada às atividades domésticas, principalmente no caso das mulheres.

Salsabil Matouk é oriunda de Jableh (جبلة), cidade síria na costa do Mediterrâneo<sup>10</sup>. Mas passou parte de sua vida na Arábia Saudita: aos 7 anos de idade, quando seu pai conseguiu um emprego como médico, toda a família se mudou para esse

---

<sup>10</sup> Durante o campo, Salsabil me explicou que costuma dizer ser de Latakia (اللاذقية), outra cidade litorânea próxima de sua terra natal, por achar que as pessoas têm mais facilidade de localizar esse grande porto sírio.

país. Aos 17 anos, Salsabil deixou a família na Arábia Saudita para cursar farmácia na Jordânia, onde conheceu seu esposo Salim, que se formou no mesmo curso. Salim também é sírio, mas nascido no Kuwait e vivia na Jordânia com seus pais e irmãos.

Salsabil tinha uma encomenda para produzir e entregar ao final do dia, período em que também precisava cuidar de seus quatro filhos. Depois da chegada à sua casa, dos cumprimentos a ela e às crianças, conversamos um pouco e decidimos gravar a entrevista na sala, com a luz da janela, e filmar o preparo dos pratos com a boa iluminação da cozinha naquela manhã de sábado. No tempo em que prepararíamos os equipamentos (tripé, câmeras) e fazíamos ajustes, Salsabil preparava um café, como era praxe ao receber convidados. Ainda sem aquecer o olhar e os dedos, peguei a câmera e tentei filmar o momento em que o café era servido nas xícaras.

Enquanto as fumaças dançavam e eu ajustava a câmera, correndo para filmar a tempo, Salsabil me fez uma pergunta que passou despercebida no momento mas, como ficou gravada, pude revisita-la ao rever as imagens: “você estava com saudades de tirar foto”? Essa pergunta poderia parecer banal para alguém de fora, mas remetia a uma relação com as imagens que ela e eu tínhamos desenvolvido antes.



**Figura 4 – Frame do momento de filmagem do café em preparo**

Foto da autora

Eu retornava à sua casa depois de dois anos de pandemia. Ao longo do trabalho de campo nos anos anteriores, pude acompanhar Salsabil atuando no circuito dos eventos gastronômicos e preparando as encomendas em sua casa. O objetivo inicial era conversarmos enquanto eu a acompanhava, ajudando na produção das comidas. Mas, como já vinha observando, as imagens dos pratos e de quem os produzia precisavam circular nas redes sociais para essas pessoas se manterem *conhecidas*. Sendo mais visíveis – e conforme se adaptavam às demandas dos eventos – mais eram convidadas e conseguiam ser convidadas a participar do circuito de feiras e mostras com gastronomia.

Diversas mulheres que entrevistei não usavam redes sociais, mas passaram a utilizá-las com frequência para divulgar suas comidas. Constatando essa necessidade, coloquei-me à disposição para, sempre que possível, entre o preparo dos pratos, produzir fotografias que seriam usadas na divulgação das comidas em suas redes sociais. Nesse caso, em vez de consistir em fato complicador, a fotografia tornou-se parte da observação participante; além disso produzia elos com minhas interlocutoras no

campo simbólico das trocas, como um retorno mais imediato da pesquisa, já que o formato textual da produção de conhecimento só viria ao fim de todo o meu trabalho. Assim, a viabilidade da pesquisa se aprofundava também pela produção de fotografias, a partir das obrigações de dons e contradons – no sentido de Mauss – de modo similar ao apontado em estudos anteriores com fotografia (PEIXOTO, 1993; TRAVASSOS, 1996; GURAN, 2011).

Algumas de minhas interlocutoras manifestavam dúvidas sobre sua participação em eventos com comida – principalmente os realizados em novos locais e promovidos por novas equipes organizadoras. Existe certo fator de instabilidade em um evento novo, em local e com público ainda não conhecidos: a expectativa de ganhos com as vendas pode não se cumprir, ao menos a ponto de compensar os custos de compra dos materiais, explicou-me uma delas.

Certa ocasião, em uma conversa na cozinha de Salsabil, durante o preparo coletivo de pratos para uma feira gastronômica, uma das participantes que venderia comida demonstrou bastante receio com a possibilidade de as vendas serem malsucedidas. Salsabil respondeu dizendo que era preciso *coragem* (شجاعة) para participar dos eventos, que ela mesma já tivera muitos prejuízos em ocasiões anteriores. O fato de Salsabil ter sido consultada por essa participante foi significativo: sua atuação no circuito de eventos era mais antiga, consolidada e reconhecida – ou, como diria uma das produtoras desses eventos que entrevistei, ela era *famosa*. Salsabil participara de programas com chefes de cozinha reconhecidas. Seu rosto está estampado em uma das áreas mais movimentadas da cidade, na parede cega de um edifício ao lado do Elevado Presidente João Goulart, o Minhocão: é seu um dos retratos do projeto “Giganto”, de Raquel Brust.

O posicionamento destacado de Salsabil no circuito das comidas tem forte conexão com seu percurso anterior à chegada ao Brasil: ela viveu em diferentes países, fala inglês, morou sozinha na Jordânia. A *coragem* mobilizada nesses contextos ajuda a entender a relação entre sua trajetória e sua entrada no circuito gastronômico, especialmente a forma com que Salsabil se relaciona com os organizadores e com os demais participantes e se mantém nesse âmbito.

Por isso, resolvi retomar a categoria *coragem* na entrevista do filme, justamente por conectar seus percursos anteriores à guerra com a relação que construía nos eventos culinários no Brasil.



**Figura 5 - Salsabil e família, em 2020**

Foto da autora

Nesse depoimento pude perceber uma explicação que conectava ainda mais profundamente as relações, inclusive familiares, produzindo a ideia da *coragem* expressa em sua fala – ideia que eu não havia acessado antes. Sua narrativa estava mais elaborada e profunda:

“Coragem para mim... no momento em que eu deixei minha casa, para mim já é coragem: já deixei tudo fora, só saí sem nada, eu saí com uma mala pequena. Então, isso que é coragem, porque você sai para vir em um país que você não fala a língua, não conhece ninguém. Você sabe que, quando eu fui para a Jordânia estudar, eu fui sozinha. Eu tenho um irmão, que ele me ajudou – ele fez a matrícula na universidade, ele alugou casa... Ele chegou e falou, “olha aqui, você para, aqui é sua casa, já está bom, tchau”, ele já foi. Então eu já fiquei na Jordânia quase cinco anos sozinha e não recebi [ninguém] e minha [mãe] também não me visitou, porque é longe. Então, sempre meu pai fala: “você tem muita coragem”. Eu deixei eles sozinha, eu fiquei dois anos para revalidar, eu morei sozinha também, casei sozinha, minha família não foi para meu casamento [risos]. Então, para mim sempre eu falo: “não, Deus está comigo, vamos indo”. Então a gente tem que ter coragem para andar um pouquinho, se você fica com medo, então você não anda. Você entra, deu certo? Completa. Não deu certo? Então Deus não quis que você completasse o seu caminho, então você volta de novo [...]. Por exemplo, tem cliente que pediu uma receita que eu nunca fiz, eu procuro na internet, acredito que isso é um pouco também de coragem, porque eu tento receita nova, nunca fiz, eu trabalho, tenho que mandar para ele completa, bem linda, gostoso. Até um evento, exemplo, eu fico até a noite, já teve evento que eu fiquei até a noite fazendo as coisas [...]” (Salsabil Matouk, entrevista filmada em 23/10/2021).

Esse trecho de sua fala é relevante também por interligar a mobilização de sua *coragem* com a prática inventiva da cozinha. Sem dúvida seu cardápio tem como referência pratos feitos por seus familiares na Síria; entretanto, essas referências não são *congeladas*, são parte de uma série de combinações inventivas de Salsabil no preparo das comidas.



**Figuras 6 e 7 – Preparo de *esfihas* para encomenda**

*Frame pela autora*

Certas comidas que sua família preparava – e que compõem o seu cardápio – não eram feitas por ela até chegar ao Brasil, como o *kibe*, conforme a gravação registra. Além disso, assim como outros interlocutores, Salsabil me mostrou que a relação com a memória e os hábitos relacionados às comidas e cardápios não se vinculam necessariamente à produção feita na casa da família, mas às atividades de lazer fora de casa, também com os pais e irmãos. Isso acontece principalmente com pratos que esses interlocutores chamam de *lanches*, como o *falafel* ou o *shawarma*. Por terem preços mais acessíveis, muitas vezes nem eram feitos pelos familiares, mas comprados prontos.



**Figuras 8 e 9 - Preparo do *falafel***

Fotos da autora

Como diria o poeta Wally Salomão<sup>11</sup>, em todos os aspectos desse contexto etnográfico “a memória é uma ilha de edição” – não só nas maneiras de contar, como também nas formas de preparar as comidas. Existe a referência da produção familiar de comida, mas ela apresenta limites na descontextualização do exílio vivida pelos deslocados. Não se trata apenas da comida feita em casa, *imitando*, reproduzindo o que os parentes faziam (o que já traz muita complexidade); não se trata de um processo de

---

<sup>11</sup> SALOMÃO, Wally. “Experimentar o experimental”. Vinheta de abertura do álbum *O Silêncio Q Precede o Esporro* (2003), de O Rappa. Íntegra do poema: “Experimentar o experimental | A fala da favela | O nódulo decisivo nunca deixou de ser o ânimo de | Plasmar uma linguagem convite para uma viagem | E agora? Quer dizer, e o que é que eu sou? | Meu nome é Wally Salomão. | Um nome árabe, Wally Dias Salomão. | Nasci numa pequena cidade na caatinga baiana | Do sertão baiano | Filho de pai árabe e uma sertaneja baiana. | A memória é uma ilha de edição. | Nasci sob um teto sossegado | Meu sonho era um pequeninho sonho meu | Na ciência dos cuidados fui treinado | Agora entre o meu ser e o ser alheio | A linha de fronteira se rompeu. | Câmara de ecos. | Eu tenho o pé no chão, porque sou de virgem | Mas a cabeça, gosto que avoe”.

*mimesis* em si. Trata-se de um cálculo que engendra uma memória do presente como inventividade própria, em soluções que o novo cotidiano em produção demanda.

O cálculo mnemônico envolve também circulação. Não há como pensar na memória desvinculada da mobilidade, da economia das trocas que a comida contextualiza e inventa. Não é possível só reproduzir o que é feito no lugar de origem, a comida é produzida a partir também do que consideram aceitável nesse novo contexto e lhes permitiria cativar as pessoas, de modo a participarem de mais eventos e terem mais encomendas; existe um cálculo sobre os hábitos de quem vai consumir a comida.

Minha abordagem sobre comida caminha com a preocupação de David E. Sutton (2013), que é entender o papel das experiências e das imagens sensoriais nas memórias sociais mais amplas. Seus aspectos sensoriais proporcionam meios para entender como os deslocados “dão sentido ao mundo” (HERZFELD, 2014). Nessa direção, a abordagem de Sidney W. Mintz (2001) já argumentava que a comida envolve atitudes inculcadas desde cedo por adultos afetivamente poderosos, conferindo ao nosso comportamento um poder sentimental duradouro. Os comportamentos relativos à comida revelam a cultura em que cada um está inserido (MINTZ, 2001). A comida é entendida por mim como parte de construções de sentidos de lugares – de modo que a conexão entre o sabor, o gosto e o lugar constitui-se tautologicamente como relação entre comida e identidade (SUTTON, 2010).

Entretanto, essa relação entre memória, comida, sentido de lugares e identidade pode ser entendida sob a perspectiva afetiva de Ghassan Hage (1997), como “referências”

de nostalgia aos sentimentos – valores, linguagem e moralidades – compartilhados no lar de origem, mas a partir de uma construção ativa do presente. Um *sentir-se em casa* com a *invenção do presente*.

Assim, no caso dos deslocados pela guerra síria, a cozinha atua como centro simbólico da casa, local de transformação da vida social (CARSTEN, HUGH-JONES 1995; CARSTEN, 2004). Não só reproduzem o que era preparado em suas casas, em suas respectivas configurações (MARCELIN, 1996), mas também inventam novas formas de fazer comida para *ganhar a vida* na cidade de São Paulo. Seus corpos revelam uma memória ativa, isto é, as projeções corpóreas dos sabores e julgamentos conectam temporalidades e espacialidades sociais, de modo que o circuito das comidas produz não só encontros na venda dos pratos, mas também “referências” compartilhadas (HAGE, 1997).

As interações que iam ocorrendo ao longo das filmagens me propunham observações que eu não teria, não fosse o filme. No intervalo entre uma filmagem e outra, Husam iniciou um diálogo com Jury, a filha mais velha de Salsabil, perguntando-lhe o que ela gostaria de ser quando crescesse. Jury dizia ainda não saber bem, mas afirmava que não faria nada ligado à comida, que gostava de arqueologia e pensava em estudar no Egito, dada a proximidade do país com a casa de seus avós. Esse posicionamento mostra um olhar atento sobre o intenso trabalho que a comida exige de sua mãe, assunto que se desdobraria em mais um artigo. Mas é preciso abrir espaço para os outros entrevistados.

## Esculturas, alaúdes e gomas

Nosso segundo entrevistado foi Salam Alsayed, multiartista formado em escultura na Universidade de Damasco, que não só é escultor como é também pintor, *luthier*<sup>12</sup> de alaúdes e instrumentista.



**Figura 9 - Salam afinando seu alaúde**

Foto da autora

Salam conta que cresceu na parte mais antiga da cidade de Damasco, na Síria, em um bairro em que muçulmanos, judeus e cristãos conviviam. A rua em que morava com sua família significava “Rua dos Judeus” em árabe e Salam reflete um pouco dessa influência em uma pintura de sua autoria, pendurada em sua sala. Nela, uma mesquita é conectada a uma igreja por uma ponte, com cenário inspirado em um bairro damasceno, feita quando ele morava na Ocupação Leila Khaled.

Depois da morte de seu pai, sua família passou a viver no acampamento de refugiados palestinos em Yarmouk (الْأَيْرْمُوك), também em Damasco. Sua família vendeu o imóvel na “Rua dos Judeus” e construiu um prédio, onde passaram a morar sua mãe, seus irmãos, e suas irmãs com os respectivos cônjuges, um núcleo familiar por andar.

Salam teve uma banda chamada *Terra* – em árabe, *firqat al'ard* (فرقة الأرض), na qual em que tocava alaúde. As músicas do repertório tratavam do retorno palestino. Também chegou a ter sociedade com o irmão ao qual era o mais afeiçoado, em uma lanchonete onde preparavam lanches naturais (sanduíches, vitaminas, sucos). Em 2005, ele vendeu o negócio que tinha com o irmão e abriu um ateliê, em que trabalhava como *designer* de cerâmica. Com o início da guerra em 2010, deixou tudo para trás. O irmão com quem Salam abriu a lanchonete, é formado em Direito e hoje mora na Inglaterra.

Com a esposa e seus três filhos Salam foi para o Líbano, onde morou entre 2012 e 2015 e trabalhou como *designer* de placas de gesso. Ele e seu filho mais velho Mahdi foram orientados por uma advogada brasileira, amiga de seu irmão, sobre a possibilidade de virem para ao Brasil, diante da facilitação documental que o Estado brasileiro passou a conceder aos refugiados da Síria. Com a intermediação da amiga

---

<sup>12</sup> Profissional que constrói artesanalmente e faz a manutenção de instrumentos musicais de corda com caixa de ressonância (guitarra, violino, alaúde etc.), trabalho que envolve conhecimentos de música, arte, desenho e marcenaria.

brasileira, Salam e Mahdi vieram para o Brasil e o restante da família permaneceu no Líbano: o intuito era que eles conseguissem se estabelecer e trazer a família depois.

Salam estava no Brasil havia dois anos quando sua família no Líbano resolveu aceitar a ajuda de uma igreja católica italiana que, diante das condições degradantes e das numerosas mortes ocorridas na travessia de refugiados no Mar Mediterrâneo, passou a prestar apoio aos refugiados. Esse apoio consistia em levar as famílias para a Itália e auxiliá-las a se estabelecerem no país. Salam conta que seu filho de 11 anos, em idade escolar, já fala bem a língua do novo país e que sua filha do meio é artista plástica.

Salam e seu filho Mahdi chegaram a São Paulo em 2015 e por três meses moraram em uma casa antiga, no bairro do Brás, moradia que conseguiram por intermédio da mesma advogada brasileira. Depois alugou um sobrado, até ser chamado por um amigo para viver na Ocupação Leila Khaled. Diante da situação financeira difícil, passou a morar na ocupação com seu filho. Comprou então um forno para produzir doces, que levava para vender nas *lojas árabes* do centro de São Paulo.

Ao observar que não havia massa folhada à venda, aprendeu sozinho a fazer o doce *baklawa*<sup>13</sup> – pois nunca o preparara na Síria. Acabou por tornar-se referência na produção de doces em São Paulo. Em 2017, Salam foi morar com Cybelle, sua primeira sócia, em um apartamento na região central, e seu filho Mahdi permaneceu morando na ocupação Leila Kahled com seu sobrinho. Ele fundou então a empresa Delícias do Salam com a ajuda de Cybelle e começou a produzir doces no restaurante palestino Al Janiah. Em 2018, Salam alugou a casa em que atualmente trabalha e mora com seu filho, no bairro do Bixiga. Ao organizar jantares nessa casa, conheceu Ana, sua sócia atual; juntos, decidiram alugar e reformar uma loja no mesmo bairro, na qual passou a funcionar um pequeno restaurante de comidas sírias, palestinas e de outros países árabes.

Salam dedicou-se inteiramente à reforma da loja, reconfigurou cômodos, reformou banheiros, colocou pisos e azulejos, construiu sancas de madeira, cuidou das instalações elétricas para instalar forno, ar condicionado e iluminação – tudo com a ajuda de amigos que conhece desde os tempos da Ocupação Leila Khaled. Ao realizar uma obra completa, construiu um ambiente inteiramente diferente: as frias paredes verdes e brancas foram substituídas pela textura crua de tijolos antigos descobertos durante a reforma, misturada com ornamentos dourados e com madeira. Uma das paredes, em tom arenoso, ganhou o colorido vibrante de um tecido bordado palestino, trazendo calor e aconchego ao ambiente, num clima que remete às terras palestinas.

Salam continua trabalhando ativamente entre sua casa e o restaurante para inventar e produzir comidas doces e salgadas, mostrando estar sempre aberto aos diálogos criativos em torno do cardápio. Como ele me disse uma vez: “a comida é como arte, como fazer esculturas, envolve todos os sentidos”.

---

<sup>13</sup> Doce feito com massa folhada e diversos tipos de recheios, entre eles o de nata.



Figura 10 - Salam preparando o *waraq aineb* (ورق العنب), charuto de folha de uva

Foto da autora

Desde o começo de meu trabalho de campo até hoje, observei que uma série de novos pratos foram criados e experimentados por Salam. No dia da filmagem, Salam nos apresentou uma nova iguaria, que chamou de “bala palestina”: lembra um doce entre a palha italiana e um brownie de chocolate, cuja textura interna, entretanto, é entremeada da massa folhada crocante, aproveitada de sobras dos *baklawas*, cortados para encaixarem nas assadeiras. O resultado é um doce de múltiplas texturas e perfumes adocicados, com uma mistura de pimenta rosa e castanha de caju triturada na superfície.

Salam conta que sua mãe era uma cozinheira muito boa e seu pai fazia doces que ele e seus primos vendiam – e ele adorava esse trabalho. Entretanto, antes e durante a entrevista para o filme, Salam destacou, como influência de sua relação com os doces, seu trabalho na fábrica de gomas, em frente à sua casa, durante a infância. Salam conta que, embora não pudesse entrar no local em que preparavam a goma e ter acesso à receita, observava de longe para tentar fazer em casa – até que conseguiu fabricar a goma sozinho depois de duas ou três tentativas.

Na história de Salam, fica difícil discernir se sua preferência pelo preparo de doces tem raízes em sua infância com seu pai e na fábrica de gomas ou se essa memória é selecionada pela dinâmica que encontrou em São Paulo, em sua produção. A dialética segue em movimento na geração de uma memória presente que é agente na seleção de memórias passadas. Dentre todas as suas experiências, a relação com os doces é parte das histórias que emergiram em suas falas ao longo de nossos diálogos em campo. Obviamente as perguntas que eu fazia também influenciavam essas texturas narrativas; nesse sentido, de modo algum me faço ausente nesse processo. Nem mesmo outras pessoas que entrevistaram a ele e a Salsabil se fazem ausentes: a cada novo encontro em que apresentam suas histórias, um novo exercício de síntese de memórias é realizado.

Durante a entrevista para o filme, Salam preferiu não falar da guerra e do momento em que decide sair da Síria, como me contara antes, em campo. “Muito pesado” dizia ele, diante da câmera. Entretanto, para nossa surpresa, narrou a prisão de seu pai, por atuar na Organização para a Libertação da Palestina (OLP), morrendo poucos meses após sua saída da prisão, em consequência das torturas que lhe infringiram. Essa parte da história ganhou então diversos detalhes em relação ao que me contara antes. Também o começo de sua relação com o alaúde na adolescência foi

rememorado com novas cores: seu irmão começara a aprender a tocar o instrumento com um amigo da família, mas não levou o aprendizado adiante. Isso porém despertou em Salam a vontade de aprender a tocar alaúde, depois de ter passado pelo acordeão por incentivo de seu tio. O desdobramento dessas experiências anteriores se daria em sua banda *Terra, firqat al'ard* (فرقة الأرض), já mencionada.

Outro ponto a destacar nessa entrevista é sua relação múltipla com a comida. Ao conversarmos sobre suas perspectivas futuras, Salam deixou claro que seus anseios como multiartista não se resumem ao preparo de comida, embora o trate como arte. Seu plano ideal seria conseguir fazer um pouco de cada atividade intercaladamente: trabalhar com a comida, mas ter tempo para realizar apresentações com o alaúde, desenvolver o ofício de *luthier* e fazer esculturas. O ritmo intenso e praticamente fabril no preparo das comidas é destacado por Salam como motivo de muito cansaço, pois não conseguiu férias desde que abriu seu restaurante – embora destaque que o bom retorno de quem experimenta suas receitas novas seja muito gratificante, o que o motiva a continuar com essa atividade.

### Entre sais de prata e za'atar

Nossa terceira entrevista foi com o próprio Husam, que foi o operador de uma das câmeras do filme. A primeira parte do dia foi dedicada a gravar as imagens no pequeno e aconchegante restaurante de sua família, em um bairro movimentado por bares e restaurantes em Guarulhos. Na ocasião, Husam saiu dos bastidores das câmeras e se tornou protagonista, enquanto Khaled e eu filmávamos. Como de costume, ele ajudava seus pais a atender os clientes do restaurante diante da movimentação que crescia.

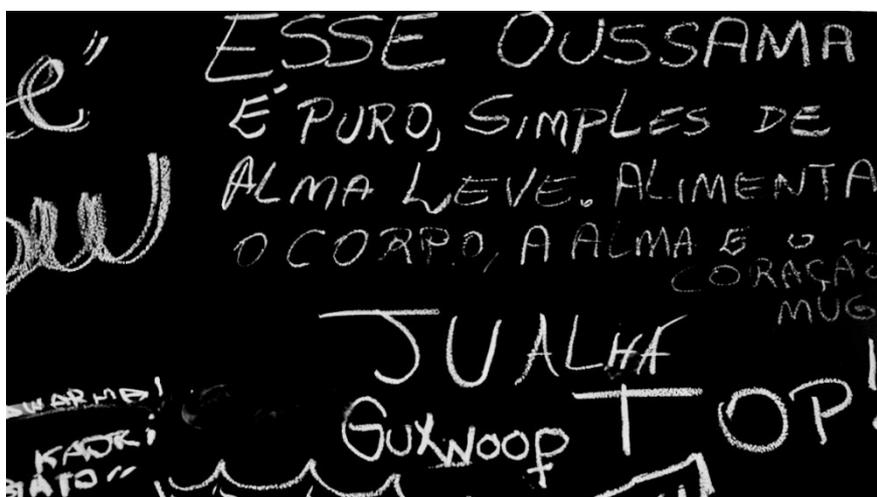


Figura 11 - Restaurante Cham: Mural de escritas com dedicatória de clientes para Oussama  
Frame de Khaled Al Deek

Husam e seus dois irmãos são frutos de um casamento entre fotógrafos em Damasco, na Síria. Ele contou que seu pai, Oussama, era um dos únicos três fotógrafos que faziam ampliações de fotografias analógicas naquele país até os anos 1990. Formado engenheiro mecânico pela Universidade de Damasco em 1983, Oussama era empregado de um centro governamental de pesquisas e estudos quando, ao ir revelar suas fotos em um laboratório, encontrou trabalhando no estabelecimento aquela que

seria a mãe de Husam. Ela incentivou Oussama a prosseguir com suas fotografias até que, em 1989, ele decidiu investir em um espaço para desenvolver esse trabalho. Em 1992, abriu seu estúdio, que precisou abandonar devido à guerra, em 2014. Mas o fato é que, desde então, contabiliza trinta anos como fotógrafo. Mais tarde, ao nos oferecer um almoço com a família, Oussama explicou que, ao chegar ao Brasil, passou a trabalhar com comida em vez da fotografia, por essa atividade trazer um retorno de renda mais rápido para a família; além disso, a dificuldade com a língua foi o maior impeditivo para ele e os filhos conseguirem se estabelecer em suas áreas de formação ou atuação prévia.

Os Hazeeme usaram as economias que conseguiram trazer da Síria para abrir um pequeno restaurante em Guarulhos e já não dependem diretamente do circuito de eventos de comida na cidade de São Paulo para se manter. Oussama nasceu nas Colinas de Golã e já teria vivido no começo de sua vida uma situação de refúgio, mas, segundo seu filho Husam, se identifica como sírio e não como palestino. Entretanto, Husam relata que esse histórico sobre suas origens gera empatia maior entre os palestinos que, de certa forma, os vêem como conterrâneos. E, ao conhecer palestinos e sírios em São Paulo, ele demonstra se situar nesse lugar identitário duplo. Embora os Hazeeme atualmente não atuem com a mesma frequência inicial em eventos gastronômicos em São Paulo, Husam participa deles, fotografando e filmando para os promotores de tais eventos na cidade.

A ligação de Hussam com a fotografia se aprofundou na condição da guerra. No período em que estudava Turismo, até o ano de 2011, fazia fotos ligadas a sua formação – parte delas permanece na casa em que a família morava em Damasco, para a qual hoje não pode retornar. Impedido pela guerra de continuar seus trabalhos em turismo, sua estratégia foi cursar Economia e Marketing pela internet, em uma nova faculdade síria. Com essa formação conseguiria o comprovante que o liberaria de servir o exército. Concomitantemente, recolheu-se ao estúdio de fotografia com seu pai, período em que, como contou nessa entrevista, “caí no amor de fotografia”.

Embora tivessem esperança de que a guerra acabaria em seis meses ou no ano seguinte, em 2014 o conflito se expandiu e Husam já não conseguia mais estudar pela falta de energia e de internet; perdeu vários amigos, seja por terem saído do país ou por terem morrido servindo o exército. Com o agravamento da situação, cresceu em Oussama o receio de seus filhos serem recrutados para o *front* de batalha. A vinda para o Brasil foi a estratégia mais segura que seus pais encontraram diante das tentativas de levarem os filhos para a Europa, em viagens perigosas. Desde o início do trabalho de sua família com a comida, Husam vem aos poucos construindo seu estúdio de fotografia e prosseguindo na produção de audiovisuais.

Depois das filmagens no restaurante, seguimos com seus pais para a casa da família, onde filmaríamos a entrevista com Husam com a iluminação de seu estúdio e ilha de edição. O local que anteriormente entendíamos como descontextualizador do cotidiano para os demais entrevistados, se tornava contextualizador no caso de Husam, que ali passava boa parte de seus dias, editando fotos e vídeos. Após prepararmos a iluminação e os equipamentos, almoçamos com sua família: Oussama conversava animado com Khaled, que também se mostrava bastante curioso com a história familiar. Foi quando então descobrimos que seu avô também tinha sido fotógrafo. Husam era, portanto, a terceira geração da família envolvida com fotografia.

Ao longo da entrevista, Husam me respondeu de forma mais detalhada às questões que havíamos conversado anteriormente, durante o trabalho de campo. Enquanto contava sobre a decisão da família em sair da Síria, resolveu falar abertamente às câmeras sobre a falta de liberdade de expressão em seu país e que não conseguia mais permanecer lá. Esse depoimento possivelmente não teria ocorrido com outros entrevistados ou em outra situação em que houvesse menos confiança em relação ao uso das imagens. O receio por represálias aos familiares que permaneceram no país ou alguma esperança de retorno influenciavam esse temor – embora essa esperança tenha se manifestado de forma mais rara em campo.

Além da falta de liberdade, outro fato pesava em sua decisão de sair da Síria: seu irmão mais novo logo chegaria à idade de prestar serviço militar. Seu plano inicial seria ir para a Turquia, para onde fora a maior parte de seus amigos, e de lá entrar na Europa. Mas era uma viagem cara, custava entre 9 e 15 mil dólares. A opção mais barata era também a mais perigosa, o caminho pelo mar, com o seguinte itinerário: Síria, Líbano, Egito, Líbia e, por fim, Itália. Já a opção mais dispendiosa envolvia um passaporte falso europeu para qualquer aeroporto europeu. O valor era muito alto e Husam conta que pensava na família e que não decidiria partir sem seus irmãos. Quando falou de seus planos com seu pai, este lhe respondeu: “a gente é uma família, ou a gente fica junto na Síria ou a gente sai junto”. Começaram então a pesquisar países para os quais poderiam ir juntos como família, até ouvirem, no final de 2014<sup>14</sup>, a notícia sobre a desburocratização de vistos aos refugiados da Síria pelo consulado-geral brasileiro no Líbano.

Ao pesquisar sobre o Brasil, Husam descobriu que um amigo de origem libanesa – que assim como ele tocava em grupos de rock na Síria – estava morando no país. Esse amigo o incentivou a vir; além disso, a não existência de campos de refugiados também teria pesado na decisão pela vinda.

Husam conta que chegou com o sonho de trabalhar com fotografia de rua (*street photography*), atividade proibida na Síria, mas percebeu que não seria fácil sem redes de contato, sem domínio da língua portuguesa para dirigir as pessoas nos *sets* fotográficos e de filmagens. Os primeiros oito meses foram os mais difíceis: Husam não esquece disso, pois foi o período até que toda a família conseguisse algum trabalho. Segundo ele, “a família toda está junto, mas cada um tem o seu objetivo, cada um pode ter um caminho”. Então Husam resolveu seguir adiante com a fotografia, seu irmão deu aulas de inglês até conseguir uma bolsa de estudos para terminar sua graduação em economia na Europa, sua irmã enfrentou o desafio de validar o diploma de ensino médio para poder cursar uma faculdade e seu pai decidiu abrir um restaurante, onde toda a família trabalhou no começo. Em suas palavras: “a gente conseguiu se sustentar, sobreviver juntos como família, todo mundo em um caminho, mas juntos, apoiando um ao outro”.

Durante a pandemia, entre nossa última entrevista e o momento das filmagens, com o fim dos eventos corporativos que fotografava com bastante sucesso, Husam elaborou, junto ao seu pai, um produto para ser vendido e complementar a renda: o

---

<sup>14</sup> Observa-se que em 2013 ocorre uma resolução para facilitar a concessão de vistos “por razões humanitárias” aos deslocados da Síria pelo Comitê Nacional Para os Refugiados (Conare) e sua subsequente renovação no ano de 2015. Cf. BRASIL (2014); BRASIL (2015).

*za'atar*<sup>15</sup>. Segundo ele, o *za'atar* era importado do Líbano ou da Jordânia, mas começou a faltar no mercado e a apresentar preços muito elevados com a pandemia. Seu pai começou a prepará-lo para seu restaurante, comprando o tomilho na feira e procedendo à secagem da erva como havia aprendido na internet. Assim Oussama e Husam decidiram produzir o *za'atar* e vender para restaurantes, um sucesso nos primeiros seis meses graças à rede de conhecidos da Síria que trabalhavam com comida. Enquanto seu pai seguia com o atendimento no restaurante, Husam ficou encarregado de levar o projeto adiante.



**Figura 12 - Husam embalando o *za'atar***

*Frame de Khaled Al Deek*

Ao longo do depoimento, Husam ressaltou que muita coisa mudou nele nos oito anos em que passou a viver no Brasil, pensamentos, preconceitos que tinha... Contou que era uma pessoa de mente aberta para o *outro* já na Síria, falar inglês o fazia ser  
ser  
mais  
aberto

do que quem apenas falava árabe, percebia o fechamento de sua *cultura* e sempre preferia conhecer outras *culturas*. Mas tinha receio de expressar seus pensamentos e sentimentos, “por causa da comunidade, porque o país todo é controlado assim, por esse jeito”. Depois que saiu de sua terra, disse ter se liberado “de muita coisa que existe lá”. E explicou que uma das mudanças foi sentir-se mais seguro aqui, diante da repressão da polícia nas ruas, contra qualquer pessoa – todos eram tratados como criminosos mesmo sem ter feito nada fora da lei. Por fim, destacou que nem toda *família árabe* é igual, mas a a sua zela pela *amizade* entre os irmãos, seu pai e sua mãe, especialmente no Brasil. Seus pais perceberam que os filhos mais jovens conseguiam se adaptar mais depressa às mudanças, fator que os teria ajudado na adaptação ao país, a aprender português mais rapidamente e a se aproximar mais dos filhos: “a gente queria sempre ficar junto e isso é um privilégio para mim entre todas as histórias dos sírios, do que aconteceu na Síria [...] muita gente tinha que deixar os pais na Síria ou morreu”. Por fim, Husam também falou da solidão de quem muda de país; “migrar sem apoio é muito difícil”.

---

<sup>15</sup> É uma mistura de temperos tradicionalmente usada como condimento na culinária levantina-árabe. Geralmente usa como base: sementes de gergelim, sumagre ou *sumac* e *za'atar* seco, erva da família do orégano e do tomilho. Em algumas misturas a erva *za'atar* é substituída pelo tomilho, orégano ou manjerona. A proporção dos ingredientes pode variar, dependendo da pessoa que prepara a mistura e muitas vezes marca identitariamente uma forma de fazer a comida.

Sobre o *status* de refugiado, Husam disse que ser *refugiado* não é escolha nem religião, mas tem orgulho desse *status*. Ele explicou que a Síria é um exemplo para o mundo inteiro sobre o que significa precisar refugiar-se, enfatizando que se trata de um “povo guerreiro que só quer sobreviver, não quer acabar com o outro, a maioria do povo escolheu fugir do país, não escolheu participar da guerra, não escolheu a violência, escolheu fugir; e fugir para o mundo inteiro é refugiado”. E prosseguiu: “essa palavra é muito recente, muito nova no nosso mundo, então não fui eu que escolhi esse título, mas tenho orgulho de levar, tenho orgulho de ser refugiado sírio e quero ser um exemplo [...] porque cada país hoje em dia no mundo pode ser um recurso de refugiados no futuro”.

Sobre suas perspectivas de futuro, Husam diz que já pensou muito grande e que hoje tenta não pensar muito em futuro, mas concentrar-se em ser produtivo, ajudar as pessoas e “no mínimo experimentar alguma coisa diferente, mas uma coisa original”. Ao retomarmos o diálogo sobre sua atuação com turismo na Síria, Husam relatou que sua turma de graduação foi uma das últimas gerações a visitar os lugares mais bonitos de seu país e “entender o que é a Síria”. Afirmou que a “Síria merece muito mais do que aconteceu, merece muito mais do que o mundo sabe sobre a Síria, a Síria não é só um país de guerra”.

Vale ressaltar que as limiaridades identitárias (sírio-palestino) surgem nas interações com outros palestinos aqui no Brasil. O deslocamento entre países diferentes produz descontextualizações dos pratos, desnudando que as diferentes comidas não se enquadram unicamente em uma preocupação com demarcar um tipo de autenticidade (fazer igual ou não a comida) relativa ao país de origem, mas são entendidas também como oportunidades de conhecimento e reinvenção. As formas de representação dos refugiados da Síria nos audiovisuais também vão sendo questionadas. Entre o audiovisual e a comida, os Hazeeme vão mostrando uma série de possibilidades de novas formas de se reconstruírem e de construírem as imagens que acreditam ser importantes sobre o deslocamento que viveram.

Neste ponto, cabe citar Benjamin quando afirma que “o que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia” (BENJAMIN, 1975, p. 28). Essa perspectiva jogou luz na ação do tempo sobre as formas de os entrevistados contarem suas histórias. O processo de filmagem atua como um meio em que é possível observar como algumas das histórias encontram novos caminhos ou maior coesão por parte dos interlocutores, seja pela circulação nos eventos, seja pela participação em outras entrevistas, seja por maior familiaridade com a língua portuguesa ou maior proximidade comigo, devido aos contatos prévios em campo, por exemplo.

A realização das filmagens permite não só perceber melhor o que ocorre nas situações em cena, como um “aprofundamento da percepção<sup>16</sup>” ou como uma “extensão de nossa capacidade de ver” (BENJAMIN, 1975; GURAN, 2002; CAIUBY NOVAES, 2012<sup>17</sup>), mas também adentrar as narrativas. Isto é, observar o que é trazido das

---

<sup>16</sup> “Alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo, o cinema acarretou, em consequência, um aprofundamento da percepção. E é em decorrência disso que as suas realizações podem ser analisadas de forma bem mais exata e com número bem maior de perspectivas do que aquelas oferecidas pelo teatro ou a pintura” (BENJAMIN, 1975. p. 28).

<sup>17</sup> A fotografia é, como diz Milton Guran, uma extensão de nossa capacidade de ver. Sua função é para ele “destacar um aspecto de uma cena a partir do qual seja possível se desenvolver uma reflexão objetiva

memórias subterrâneas (POLLAK, 1989)<sup>18</sup> diante das câmeras e o que é mantido no subsolo das memórias, algo que teria sido mais difícil de perceber apenas em uma entrevista pessoal sem filmagem<sup>19</sup>.

O filme também é um instrumento de pesquisa sobre as narrativas, mas ele por si só não cumpre esse papel analítico. Essa compreensão se deu também pela ação do tempo, considerando o mergulho anterior na pesquisa de campo e a observação do desdobramento dessas narrativas, tanto nas filmagens nas entrevistas gravadas.

Anna Grimshaw e Amanda Ravetz (2015) defendem uma dialética entre os atos seletivos de enquadrar a experiência – como Margaret Mead fazia – e o enquadramento em uma perspectiva “antropográfica”, que se move fluidamente com a experiência. Nessa última forma, se desenha com a câmera, isto é, realiza-se uma antropologia gráfica, conforme as autoras propõem, dialogando com Michael Taussig (2009; 2011) e Ingold (2007; 2011a; 2011b; 2013). Para essas autoras, os trabalhos de John Marshall, Jean Rouch e David MacDougall poderiam ser entendidos como desenhos nos termos de Ingold e Taussig.

Como processo análogo ao desenho o filme seria entendido como um meio de “saber com” em vez de “saber sobre”. De acordo com Grimshaw e Ravetz (2015), a leitura radical da antropologia como prática de produção de imagens, expansiva e geradora de conhecimento, só será possível se aceitarmos a existência dessa tensão criativa entre o enquadramento (*frame*) e uma exploração aberta do mundo (GRIMSHAW & RAVETZ, 2015, p. 271). Nessa senda, o filme que realizamos transita dialeticamente entre imagens “para contar” o que vinha sendo pesquisado, mas também “para descobrir” (GURAN, 2011), pois novas camadas de narrativas e diálogos iam surgindo durante as interações na e com a filmagem assim como em seus bastidores.

## Considerações finais

Este artigo traz algumas reflexões sobre o processo de filmagem protagonizado por três pessoas deslocadas da Síria que trabalham com comida em São Paulo. Alguns pontos centrais narrativos das três entrevistas foram relatados para ilustrar a perspectiva inspirada em um “itinerário epistemológico” diante das condições de mobilidade forçada vivida pelos deslocados da Síria. O movimento dialético, conduzido pelos percursos diferenciados, identificados nas narrativas, buscou apontar elementos para compor um olhar mais complexo, que considere as estruturas sociais e as diversas formas de essas pessoas atribuírem significado à comida e de experimentarem o cotidiano em construção. As filmagens atuaram como instrumento de pesquisa que permitiu observar transformações e direcionamentos de narrativas que não seria

---

sobre como os indivíduos ou os grupos sociais representam, organizam e classificam as suas experiências e mantêm relações entre si”(Guran, 2002: 103 *apud* CAIUBY NOVAES, 2012, p. 20).

<sup>18</sup> Conforme explica o autor: “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, no caso a memória nacional (POLLAK, 1989, p. 4)

<sup>19</sup> Importante ressaltar que, nas entrevistas de campo, inclusive as gravadas em áudio, foi acordado que os nomes das pessoas entrevistadas e acompanhadas ao longo da pesquisa não seriam revelados no texto da tese, com vistas a proteger suas identidades. Esse sigilo também abria mais liberdade para revelar certos fatos e relatos que aqui, por exemplo, não poderíamos descrever. A exceção é, obviamente, dos protagonistas do filme.

possível observar em outros contextos e tempos – e a dimensão do tempo em movimento é fundamental para meu trabalho.

A perspectiva etnográfica possibilita notar diferentes manifestações dos quadros interpretativos nos quais os eventos se sucedem e são apreendidos e reelaborados (seja a guerra, as atividades em torno das comidas e outras situações relevantes para a construção de seus cotidianos), estimulando conversas e fazendo aflorarem episódios contextualizados nas vidas dos entrevistados. Isso nos permite participar, de alguma forma, do movimento de suas experiências por intermédio da visualidade e da sensorialidade mobilizadas nas invenções, memórias e linhas de movimentos que perpassam suas experiências na produção de comidas, mas que não são redutíveis a estas nem ao retrato estereotipado do sofrimento.

## Referências

BARRETO, Luiz Paulo. A lei brasileira de refúgio: sua história. In: BARRETO, Telles Ferreira (org.). *Refúgio no Brasil: a proteção brasileira aos refugiados e seu impacto nas Américas*. Brasil: Acnur; Ministério da Justiça, 2010.

BENEVIDES, Sérgio Paulo. *Nos refúgios da memória: um estudo sobre histórias de refugiados no Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

BRASIL. Ministério da Justiça/Comitê Nacional para os Refugiados. *Resolução Normativa nº 17, de 20 de setembro de 2013*. Brasília, DF, 2013. Disponível em: <https://www.justica.gov.br/seus-direitos/refugio/anexos/resolucao-normativa-n-17-do-conare.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2021.

BRASIL. Ministério da Justiça/Comitê Nacional para os Refugiados. *Resolução Normativa nº 20, de 21 de setembro de 2015*. Brasília, DF, 2015. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/resolucao-normativa-n-20-de-21-de-setembro-de-2015-32863765>. Acesso em: 1 jul. 2021.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 61-81.

BOURDIEU, Pierre A.. Ilusão biográfica. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Correa. Campinas, SP: Papirus. 1996.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia. In: *Illuminuras*, vol. 13, n. 13, 2012. p 11-29.

CARNEIRO, Ana Cerqueira. *O “povo” parente dos buracos: mexida de prosa e cozinha no Cerrado Mineiro*. Rio de Janeiro: Tese de doutorado, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

COMERFORD, John Cunha. *Como uma família. Sociabilidade, territórios de parentesco e sindicalismo rural*. Rio de Janeiro, Relume Dumará/Nuap. 2003.

DARWICH, Mahmud. *Memória para o esquecimento*. Trad. Safa Jubran. Rio de Janeiro: Editora Tabla. 2021, p.7-26.

- DAS, Veena. *Life and words: violence and the descent into the ordinary*. California: University of California Press. 2007. p. 281.
- DAINESE, Grazielle. Movimento e animação das festas, visitas, andanças e chegadas. In: *Mana* – Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, dez. 2016. p. 641-669. Disponível em: [encurtador.com.br/gxAK1](http://encurtador.com.br/gxAK1). Acesso em: 14 set. 2020.
- GALLO, Fernanda B.G. *Refugiados congolezes em São Paulo: sentidos e significados na Igreja Boa Nova Mensagem*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- GUEDES, André Dumans. *O trecho, as mães e os papéis: etnografia de movimentos e durações no norte de Goiás*. 1ª ed. São Paulo: Garamond, 2013.
- GRIMSHAW, Anna; RAVETZ, Amanda. Drawing with a camera? Ethnographic film and transformative anthropology. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 21, n. 2, jun. 2015. p. 255-275. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-9655.12161>. Acesso em: 22 dez. 2021.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.
- GURAN, Milton. Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. In: *Discursos fotográficos*, Londrina, Paraná, v.7, n. 10, jan.-jun. 2011, p.77-106.
- GUSMÃO, Neusa Maria M.. Africanos no Brasil, hoje: imigrantes, refugiados e estudantes. In: *Tomo*, n. 21, Sergipe, 2012. p. 1-36. DOI: <https://doi.org/10.21669/tomo.v0i0.4408>.
- HAGE, Ghassan. At Home in the Entrails of the West: Multiculturalism, Ethnic Food and Migrant Home-Building. In: GRACE H. et alli (eds.). *Home/World: Space, Community and Marginality in Sydney's West*. Annandale, NSW: Pluto Press. 1997. p. 99-153.
- HAMID, Sonia C.. *(Des)Integrando refugiados: os processos do reassentamento de palestinos no Brasil*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- INGOLD, Tim. *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge, 2011.
- INGOLD, Tim. (ed.). *Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines*. Farnham, Surrey: Ashgate. 2011b.
- INGOLD, Tim. Introduction. In: *Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines* T. Ingold (ed.), 2011c, p. 1-20
- INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Abingdon, Oxon:Routledge, 2001.
- INGOLD, Tim. *Lines: a Brief History*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2007.
- LOPEZ, Gabriel A. J.. Migrações humanitárias ou migrações econômicas na fronteira Brasil-Colômbia: reflexões sobre deslocados e conflitos. In: *Tomo* – Dossiê Migrações, n.26, jan.-jun. Sergipe, 2015.

- MACHADO, Igor J. R. (org.). *Etnografias do refúgio no Brasil*. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2020. 210 p.
- MALKKI, Liisa H.. Refugees and Exile: From ‘Refugee Studies’ to the National Order of Things. In: *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, out. 1995, p. 495–523. Disponível em: [www.jstor.org/stable/2155947](http://www.jstor.org/stable/2155947). Acesso em: 1 jul. 2021.
- MARCELIN, Louis H. *A invenção da família afro-americana: família, parentesco e domesticidade entre os negros do Recôncavo da Bahia*. Tese de doutorado, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- MEJÍA, Rafael Ignacio E.. *Desterritorialização e resistências: viajantes forçados colombianos em São Paulo e Barcelona*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MINTZ, Sidney W.. Comida e antropologia: uma breve revisão. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 16, n. 47, out. 2001, p. 31-41.
- NAVIA, Angela F. *Êxodos e refúgios: colombianos refugiados no Sul e Sudeste do Brasil*. Tese de doutorado, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.
- PALMEIRA, Moacir; ALMEIDA, Alfredo W. B. *A invenção da migração. Projeto emprego e mudança socioeconômica no Nordeste*. Relatório de Pesquisa. (mimeo.) Rio de Janeiro, Museu Nacional/UFRJ, 1977.
- PEIXOTO, Clarisse E.. *À la rencontre du petit paradis: une étude sur le rôle des espaces publics dans la sociabilité des retraités à Paris et a Rio de Janeiro*. Tese de doutorado, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1993.
- PERIN, Vanessa P.. *Um campo de refugiados sem cercas: etnografia de um aparato transnacional de governo de populações refugiadas*. Dissertação de mestrado, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos – Memória*. v. 2, n. 3, Rio de Janeiro: Associação de Pesquisa e Documentação Histórica, 1989, p.3-15.
- ROSA, Marlise. *A mobilidade Warao no Brasil e os modos de gestão de uma população em trânsito: reflexões a partir das experiências de Manaus-AM e de Belém-PA*. Tese de doutorado, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.
- SALOMÃO, Waly. Experimentar o experimental. In: O RAPPÁ. *O Silêncio Q Precede o Esporro*. Rio de Janeiro: Warner Music, 2003. 1 CD. Faixa 1 [0:52].
- SUTTON, David E.. Food and the Senses. In: *Annual Review of Anthropology*, v. 39, out. 2010, p. 209-223.

SUTTON, David E.. Cooking Skills, the Senses, and Memory: The Fate of Practical Knowledge. In: COUNIHAN, C.; VAN ESTERIK, Penny V. (eds.). Food and culture: a reader. 3 ed. Nova York e Londres: Routledge e Taylor & Francis, 2013. p. 299-319.

TRAVASSOS, Sônia Duarte. Fotografia e construção etnográfica. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v.2, n.3, Rio de Janeiro, 1996, p.99-106,

TAUSSIG, Michael. What do drawings want? In: *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, n. 2-3, 2009, p. 263-274.

TAUSSIG, Michael. *I Swear I Saw this: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago: Chicago University Press. 2011.

WEITZMAN, Rodica. Mineiros no Morro dos Prazeres: Trajetórias marcadas pelo fluxo entre a roça e a cidade. In: COMERFORD J. et al. (orgs.). *Giros etnográficos em Minas Gerais: conflito, casa, comida, prosa, festa, política e o diabo*. Rio de Janeiro: 7 Letras: FAPERJ, 2015.

WIKAN, Unni. *Managing Turbulent Hearts: A Balinese Formula for Living*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

### **Natália Neme Carvalhosa**

Bolsista da Rede de Cooperação Unitwin – Cátedra Unesco/Memorial para Integração da América Latina, junto ao Centro Brasileiro de Estudos da América Latina. Doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ), realiza pesquisa com deslocados da guerra síria em São Paulo. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, é bacharel e licenciada plena em Ciências Sociais pelo mesmo Instituto. Suas experiências e interesse de pesquisa perpassam a Antropologia Política e a Antropologia Visual e abordam etnograficamente: deslocamentos forçados, deslocados da Síria, casa, comida, expropriação, mobilidade e movimento, resistência cotidiana, mineração e comunidades tradicionais. Documentou o projeto África no Horizonte: etnicidade, música e juventude, no Complexo da Maré (Rio de Janeiro) e em Dakar (Senegal), entre os anos de 2014 e 2015, e realizou a exposição fotográfica África no Horizonte, em 2015, na Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (COART-UERJ). Idealizadora do Prêmio Lola Alvarez Bravo de Ensaio Fotográfico, do PPGAS/MN/UFRJ, organizado anualmente como parte do Seminário dos Alunos do programa, foi parecerista da Comissão de Avaliação da Mostra Fotográfica da XIII Reunião de Antropologia do Mercosul – RAM–2019.



# Registro e construção de si em *Purple Sea*

*Laís de Lorenço Teixeira*

**Resumo:** A partir do documentário *Purple Sea*, de Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed, o artigo busca compreender como a câmera, parte contínua do corpo da realizadora, associada à narração construída posteriormente, tecem a narrativa subjetiva de uma travessia–fuga. A diretora–narradora faz uso de recursos do documentário em primeira pessoa, levando a nós, espectadores, a imergir visceralmente em sua experiência. Imagem e som, articulados de modo a nos colocar nas diferentes temporalidades evocadas pela reconstrução memorial do filme. Em seguida, compreendendo o espaço como criação aberta e em processo (MASSEY, 2005), analiso como se constitui o espaço na tela e como representa a relação da diretora com os sentimentos envolvidos em sua fuga da Síria– criando, desse modo, uma representação audiovisual (sensorial e sensível), um *eu* relativo a seu movimento migratório.

**Palavras-chave:** documentário em primeira pessoa; refúgio; espaço; construção de si

A construção reflexiva de uma experiência do passado em forma audiovisual se apoia em diversos elementos estéticos – imagens, sonoridades – e elementos de construção discurso-afetiva do que se deseja retratar – memória, escolha de enfoque, tom. O documentário *Purple Sea*<sup>1</sup>, dirigido por Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed, retoma a travessia da diretora Amel desde a Síria até a costa da ilha grega de Lesbos, pelas imagens e sons que remetem a esse momento.

Nessa narrativa audiovisual, o casal de diretores decide retomar essa experiência traumática como exercício de *autorrepresentação*, apoiando-se em imagens gravadas pela diretora durante a travessia. Com uma pequena câmera à prova d'água presa ao pulso, tendo a possibilidade de escondê-la caso alguém visse e a impedisse de filmar, Amel registra o momento em que seu barco naufraga e espera, à mercê de todos os males, por um resgate em meio ao oceano.

A escolha de não focar apenas números e estatísticas – relegadas aos créditos finais do filme – possibilita explorar as sensações e sentimentos experienciados pela diretora–narradora. Amel desenvolve uma linguagem sensorial, com elementos estéticos e dramáticos que abordam o tema por outro enfoque. Ela oferece um retrato subjetivo não só da própria experiência, mas reflete uma experiência compartilhada por diversos

---

<sup>1</sup> *Purple Sea*. Título original: *Das Purpurmeer*. Dirigido por Amel Alzakoute e Khaled Abdulwahed. Alemanha, 2020. 67 minutos. Disponível na plataforma MUBI.

outros refugiados. Para Agier (2016), os migrantes viverem à margem não é uma escolha. Na atualidade, segundo o autor, a migração não representa uma causa política coletiva, como ocorreu anteriormente (por exemplo, com exilados latino-americanos nos anos 1960). Isso faz com que hoje os refugiados não detenham uma história própria e não consigam se articular politicamente de modo efetivo.

O refúgio na contemporaneidade não deixa muitos registros e é muitas vezes definido e abordado por dados quantitativos que não dimensionam as experiências vividas. Contudo, já começam a ser criados rastros, que se transformam em fontes, através dos documentários realizados sobre o assunto. Os filmes que retomam as histórias daqueles que passaram e passam por situações de refúgio são marcas de um acontecimento e uma experiência urgente, algo pouco divulgado e discutido, mas isso lentamente vem mudando. Assim, o tema tem maior chance de alcançar um número maior de pessoas e ser debatido, vislumbrando uma necessária pauta política e coletiva.

Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed retomam no documentário as imagens gravadas por Amel de forma acidental – ela não tinha controle do que era registrado durante as 4 horas de gravação. Existia, claro, a intenção de registro; tanto é que ela leva consigo a câmera a prova d'água e a deixa sempre presa ao pulso. Soma-se às imagens a voz reflexiva da diretora–narradora, gravada posteriormente, dando o tom do contexto da experiência vivida e retratada, dimensionando o ocorrido. Assim, a experiência da imagem é tensionada com eventos do passado e do futuro pela *voz over*: o que a levou até ali e para onde ela foi.



Aparente registro acidental de Amel em meio ao naufrágio  
Fonte: *Purple Sea* (Amel Alzakoute e Khaled Abdulwahed, 2020)

## Documentário em primeira pessoa

A *autorrepresentação*, ou seja, a forma como a diretora procura se inscrever e estar presente no filme, é um elemento constituinte da sua subjetividade na narrativa fílmica. Ela se apoia na voz que narra um evento particular, mas que representa uma experiência de grupo, os refugiados. Este termo, refugiado, é delicado e carrega preconceito. Refere-se a uma grande diversidade de pessoas (AGIER, 2008), com motivações distintas que as impeliram à situação de refúgio, o que não é levado em consideração, na maioria das vezes. Ao analisar o assunto do ponto de vista subjetivo, a partir da experiência pessoal, dissipa-se essa homogeneização.

*Purple Sea* é um documentário em primeira pessoa (PIEDRAS, 2014), cuja narrativa se constitui a partir do *eu* da cineasta, sendo ela (ou ele) responsável pela autoria, atestação de veracidade e construção de sentido do discurso audiovisual. Soma-se a isso o investimento pessoal da experiência e de seu registro como matéria-prima temática, visual e sonora. As marcas da autoria, além da assinatura – compartilhada com seu parceiro – estão nas imagens e na narração feitas por Amel.

Entretanto, é chave destacar que a construção em primeira pessoa, como aponta Lebow (2012): nem sempre é no singular, também pode existir de forma plural. Desse modo, em *Purple Sea* a primeira pessoa fala de um ponto de vista subjetivo identificado, mas em sua formulação de “plural singular” (LEBOW, 2012). Trata-se de um *eu* que não fala sozinho, mas sempre *com* um *outro*, visto que *o ser* sempre implica *o outro*. O que leva a pensar como a experiência individual resvala no contexto e nas outras pessoas que vivenciaram aquele mesmo evento. Nesse caso, um naufrágio em alto-mar em meio a uma travessia em busca de refúgio.

A construção plural tem outra nuance em *Purple Sea*, a construção compartilhada da autoria. Amel Alzakout vivenciou, filmou e narrou o filme, mas decidiu compartilhar a direção com seu parceiro de trabalho e de vida, Khaled Abdulwahed. A narração nos conta a relação que mantinham antes da fuga, e que ele estava à sua espera em Berlin. Os diretores relatam (DISCUSSION, 2020) que apenas um ano depois retomaram as imagens e decidiram construir uma reflexão sobre o evento. Amel afirma que a construção do filme e seu testemunho foram uma forma de lidar com o trauma e que desejava (re)acessar os acontecimentos (DISCUSSION, 2020). Khaled, por sua vez, relutou em ver as imagens, mas entendeu como era importante para sua parceira compartilhar a travessia. Falar da experiência pessoal da travessia era uma necessidade. Dessa forma, ambos colaboram na construção de uma primeira pessoa plural, representada por Amel, mas que se apoia nos seres envolvidos afetivamente naquela circunstância.

Como recorda Seligman-Silva (2008), o testemunho funciona como sobrevivência, como possibilidade de conexão entre a experiência pessoal e a dos outros, uma ponte. Assim, segundo o pesquisador, ao construir a narrativa do testemunho é possível dar nova dimensão a fatos que antes estavam enterrados. Ou seja, ao passo que se apresentam nos filmes, os testemunhos retomam e redimensionam histórias, compartilhando-as com aqueles que não estavam presentes efetivamente.

A produção de documentários que tratam sobre o refúgio vem proliferando, dada a necessidade de falar de um fato que ocorre em números cada vez mais alarmantes na atualidade. Entretanto, é possível notar que ainda é pequena a quantidade de obras em que os próprios refugiados organizam a narrativa como diretores. Alguns filmes se apoiam em “cabeças falantes”<sup>2</sup>, mas acabam sendo mais generalistas ao buscar englobar a situação de uma maioria e homogeneizar as experiências no processo de denúncia.

*Purple Sea* se constitui a partir da elaboração subjetiva de Amel, de sua experiência, como abertura para reflexão de um evento coletivo. Oferece aos refugiados, como grupo heterogêneo de pessoas, um registro possível de sua vivência – dentre

---

<sup>2</sup> A expressão “cabeças falantes” faz referência a enquadramentos em que os entrevistados são registrados do peito para cima, dando atenção especial a sua fala e expressões faciais.

outros –, algo muito importante se pensarmos que essas pessoas não têm papéis, registros de si, sendo a escrita de si um caminho para recuperar protagonismo sobre suas próprias histórias (ROBIN, 2016). O que nos resta são seus testemunhos, imagens, elementos que constituirão o filme, este sim um documento, uma inscrição dessas histórias de vida – um mapa de experiências a evidenciar que as narrativas dos próprios refugiados possibilitam a reflexão sobre o quadro mais amplo da situação.

## Refúgio em imagens

Perpassam a fuga de Amel de seu país todas as questões que a levaram a sair de seu local de origem, o evento traumático do naufrágio e o que ocorre uma vez que ela chega ao seu destino. O documentário é a forma encontrada de narrar e refletir sobre essa fuga, que coloca em destaque a situação frágil das pessoas em deslocamento forçado por questões diversas, sejam políticas, de gênero, raça etc.

Agências humanitárias, constantemente apontadas como o caminho da salvação, acabam por auxiliar a manutenção de uma forma de vida que impõe limites e demarcações, permissões de ida e vinda que interrompem os fluxos de pessoas. De fato, os fluxos existem, mas são criados campos, locais de transição, além de regras e burocracias que visam “organizar” e “sistematizar” os movimentos dos refugiados.

*Purple Sea* não se centra nesse íterim burocrático do êxodo, mas consegue, pelos detalhes citados sobre a organização dos barcos de resgate – os diferentes preços e tipos de tripulantes –, acenar para a existência de uma organização, um negócio que subjaz nesses eventos. Do mesmo modo, o número de pessoas naufragadas e vítimas<sup>3</sup> informado nos créditos do filme nos remete à complacência das agências humanitárias bem como a um projeto que visa impedir o fluxo “sem controle” dos refugiados. Perante seu número expressivo e crescente, o receio do impacto da instalação dessas pessoas em outro(s) país(es) torna-se cada vez mais patente.

Em *Purple Sea* são muitas as imagens registradas pela câmera presa no pulso de Amel. Por estar em constante movimento, tem-se a indistinção do que se vê, o que leva a sensações que constroem uma irrefutável atmosfera de desespero e impossibilidade de ação. Os movimentos orgânicos da imagem convocam os espectadores a adentrar na experiência da diretora. Esta experiência se torna ainda mais imersiva com a *voz over*, que permite compreender o que se passa em sua cabeça enquanto tenta manter-se viva. Amel explica a organização do barco de resgate, o que a levou até ali, o que espera uma vez que saia viva. Reconstitui, desse modo, a sua experiência (traumática) em imagem e som.

A ideia de uma câmera atada ao corpo, “meio corpo, meio câmera” (MCFADDEN, 2014), se constitui como um corpo outro, que registra e que reafirma a existência da artista e seu corpo como parte da construção fílmica. Assim, a câmera atada ao pulso de Amel produz imagens que marcam sua presença e sua assinatura no filme. Em outras palavras, o corpo da diretora e os movimentos registrados pela câmera atada a seu pulso tornam-se parte orgânica do documentário, que se converte em parte – imagética e subjetiva – de Amel. Ela não sabe com exatidão o que está sendo filmado e se a gravação está sendo feita – e essa falta de controle sobre a filmagem reforça a

---

<sup>3</sup> 316 pessoas a bordo: 274 resgatadas, 42 mortes.

relação de proximidade e sensorialidade do espectador com o que vive a diretora durante o naufrágio.



Registros do aparato atado ao corpo de Amel: tomados dentro da possibilidade do acaso  
Fonte: *Purple Sea* (Amel Alzakoute e Khaled Abdulwahed, 2020)

Esse tipo de registro – feito não apenas com câmeras profissionais, mas também com celulares, câmeras portáteis a prova d’água etc. – é cada vez mais comum, dada a necessidade urgente de registrar eventos, mesmo sem maiores recursos. Um filme-chave na denúncia da situação política na Síria, *Cries From Syria*<sup>4</sup>, tem grande parte de suas imagens feitas por celular. Nesse mesmo caminho, *Viajantes da meia-noite*<sup>5</sup>, documentário em que cineastas retratam sua travessia em busca de refúgio, é filmado a partir de três aparelhos celulares. Como a câmera à prova d’água de *Purple Sea*, diversas câmeras e aparatos são utilizados para melhor se adaptar à situação e às possibilidades do registro. Isso, por sua vez, ganha elementos e *nuanças estéticas*, a partir de uma decisão tomada inicialmente por necessidade.

Logo, não só a imagem como o próprio som mudam sua textura e qualidade. As condições não límpidas ou nítidas de som e imagem não representam problemas, mas são índices da situação do registro. Elas reforçam a importância e a urgência do evento: mesmo com interferências, ruídos, objetos indistintos, seguem sendo um documento marcado por seu processo de feitura. Neste sentido, Didi-Huberman (2017) destaca as “casca” que se mantêm do passado, marcadas pelo tempo e sua passagem. Ali, nas imagens, vemos as marcas de seu processo de feitura; elas se comunicam no tempo: relatam não apenas pelo que diretamente indicam, mas por sua própria constituição.



Imagens indistintas e sugestivas registradas, a agregar sensorialidade  
Fonte: *Purple Sea* (Amel Alzakoute e Khaled Abdulwahed, 2020)

<sup>4</sup> *Cries From Syria*. Dirigido por Evgeny Afineevsky. Estados Unidos, Síria e República Tcheca, 2017. 112 minutos.

<sup>5</sup> *Viajante da meia-noite*. Título original: *Midnight Traveler*. Dirigido por: Hassan Fazil. Estados Unidos, Reino Unido, Catar, Canadá. 2019. 87 minutos.

Destaco, assim, as diferentes dimensões que os documentos podem tomar, seja no filme, as imagens compondo com o som uma narrativa; seja no objetivo inicial de Amel e Khaled, usar as gravações como provas em um processo judicial. Esse objetivo primeiro deu origem ao vídeo *Aegean Sea, 28 October 2015 – Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesvos*<sup>6</sup> (DRIESSEN, 2020), em que diferentes fontes, não apenas as gravações de Amel, são organizadas de modo a reconstituir a situação do naufrágio. Como se vê, o estatuto das imagens é mutável de acordo com o uso que delas se faz.

## Sonoridades em construção

A faixa sonora de *Purple Sea* é composta prioritariamente pela narração de Amel, recontando sua experiência, sensações e reflexões a partir do naufrágio, intercalada com o som captado pela câmera, gritos indistintos e ruídos da água que dimensionam a experiência *in loco* da diretora–narradora. A *voz over*, que representa a voz interna de Amel, trata as questões mentais e emocionais de uma pessoa que passa por esse evento traumático. O texto foi construído em conjunto pelos diretores. De início, tinha um objetivo político, mas isso foi sendo polido até escapar da busca por culpados. Isso porque o que realmente importa para os dir/etores é a visão daqueles que estão na água. (DISCUSSION, 2020).

Por meio da construção fílmica do documentário, observa-se como o som também é elemento importante na elaboração do trauma. A narração que permeia o filme representa a experiência de Amel e é *performada* por ela, mas só foi feita mais de um ano depois do ocorrido, o que possibilitou distanciamento para elaboração da experiência. Isso oferece a *Purple Sea* uma perspectiva artística, faz dele uma denúncia poética sem extrema urgência, que se abre para a elaboração emocional e estética das sensações e do material filmado.

## Memória e construção de si

Neste filme – e em outros – som e imagem se unem na retomada de trajetórias de vidas. Tais narrativas, por sua vez, são elementos para a escrita de uma história deixada de lado, a dos refugiados. Compreende-se assim que a memória é uma escolha, uma narrativa baseada em eventos passados, mas que os trabalha e reconstrói no presente. A política da memória é central para analisar o refúgio na contemporaneidade: com um projeto de construção de memórias dessas pessoas, inicia-se uma luta efetiva por direitos. Além de possibilitar a constituição, organização e análise de fontes de memória dos refugiados.

Os documentários em primeira pessoa, como *Purple Sea*, são formas de registrar, indagar, investigar e demarcar um espaço de relato de trajetórias de vida com necessidade de expressão. A história dos vencedores (BENJAMIN, 1987) produz os discursos vigentes, mas obras audiovisuais podem também ser vistas como processos de construção de narrativas de resistência. E ainda mais, se pensarmos as obras que fazem uso de subjetividade e possibilitam explorar as brechas e alçar uma produção subjetiva que fuja do padrão vigente imposto (GUATTARI, 1996).

---

<sup>6</sup> *Aegean Sea: 28 October 2015*. Dirigido por: Amel Alzakout e Forensic Architecture. Reino Unido. 2020. 23 minutos. Disponível em: <https://vimeo.com/392452080>.

Sejam escritas, sonoras ou audiovisuais, as narrativas não são isentas, mas envoltas pelo contexto de sua produção. Em especial são atrativas as obras que marcadamente destacam sua autoria e se aproveitam de sua condição subjetiva para criar. Os documentários autobiográficos (TONELO, 2017), por exemplo, estabelecem certa identificação do espectador com o conteúdo, uma vez que é o diretor contando de si. O que se vê é relacional – e isso chama atenção.

Por sua vez, o passado, matéria-prima da memória, oferece diferentes possibilidades de eleição de fragmentos para a construção da narrativa memorial. O que conflui com o que Ana Carolina de Moura Delfim Maciel diz sobre os rastros e indícios deixados pelas pessoas em suas passagens pelo mundo oferecerem material para que os historiadores – e neste caso, os diretores – busquem “esse lampejo para tecer uma narrativa que dê conta de estabelecer no tempo presente fragmentos desse passado” (MACIEL, 2013, p. 21).

Assim, a cada momento e interesse, o discurso é um, com seus objetivos específicos, não sendo de forma alguma isento ou uniforme. Em realidade, trata-se de uma interpretação multifacetada dos eventos. Significações, intenções, vontades, crenças e temores estão implícitos em todas as narrativas e escolhas de construção de discurso. Se as vidas dessas pessoas não têm lastro, referência, demarcação, os filmes se tornam o meio para que isso mude. *Purple Sea* se mune das gravações de Amel, de seu testemunho, e constrói um novo capítulo na história dos refugiados.

O testemunho, como uma das modalidades da memória, faz com que a lembrança do trauma seja “sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro, construído pela sociedade. O testemunho é analisado como parte de uma complexa ‘política da memória’” (Seligman-Silva, 2008, p. 65). Em sua presença na obra, constrói uma narrativa de vida que entra em embate com a *memória oficial*, complexificando-a e tornando o filme um elemento importante na luta pelos direitos humanos, especialmente nesse caso em que se trata de refugiados.

## **O espaço em trânsito**

Durante o registro o alto-mar representa o momento vivido por Amel, mas na construção audiovisual torna-se espaço de recordação e ressignificação de toda a experiência vivida. O desespero das pessoas durante o naufrágio não se resume ao medo sentido naquele momento e atestado pelas imagens, mas se amplia, pelo uso do texto em *voz over*, para reflexões sobre os trânsitos, o passado e as possibilidades futuras.

O espaço, de acordo com Doreen Massey (2005), é antiessencialista, criado pelas interrelações, produtor e produto das interações. Abre-se para as diversas possibilidades, é múltiplo. Em suma, é um processo em formação – pensa-se assim não apenas em sua dimensão físico-geográfica, mas também na afetiva, sensorial, sentimental etc.

O mar se converte em espaço transitório, que permite tanto olhar para o passado (motivos que levaram a diretora-protagonista a sair de seu país), como para o presente (a travessia, sua incerteza, insegurança e perigo) e para o futuro (o que deseja fazer quando encontrar seu parceiro, seus planos e desejo de construir uma vida). A câmera em sua fluidez segue o movimento do mar e, por estar atada ao corpo de Amel,

representa essa transitoriedade e o curso que vai e vem entre as diversas temporalidades remetidas pela voz da narradora. A reconstrução em texto e imagem do que viveu a diretora só se dá quando confluem as diversas temporalidades que coexistem nesse mesmo espaço, e assim o transformam e representam o que ela viveu e sentiu naquele local.

As diferentes temporalidades se entrelaçam, indicam para direções distintas, mas confluem ao constituírem o espaço, criando dobras temporais e sensoriais para o que é mostrado pelas imagens. Isso possibilita uma criação para além da visualidade do naufrágio, tornando-se experiência de (sobre)vivência no e ao evento.

Dessa forma, organiza-se um espaço de rememoração, o filme como caminho de reconstrução que reflete o trauma. A necessidade de retomar essas imagens, expressa por Amel (DISCUSSION, 2020), indica talvez a importância de dar outro sentido – exterior, físico, a ser mostrado para os outros – para imagens tão intensas registradas pelo e com o seu corpo. E isto conforma o filme, que tem os rastros desse evento em sua gênese, nas marcas de sua construção (imagem, texto, voz). Entretanto, parte-se do evento, da experiência de uma pessoa, para falar de sua vida e, assim, da condição de diversas outras pessoas.

Em seu fluxo constante, esse documentário se opõe completamente ao movimento estanque de um campo de refugiados, embora, guardadas as devidas proporções, o estar à deriva se assemelhe à impossibilidade de sair, à imobilidade forçada. O desejo de chegar ao outro lado da fronteira e ser impedido materializa-se nos minutos de filme em que sentimos as diferentes temporalidades e possibilidades de espaço, mas estas são reduzidas e impedidas por questões que ultrapassam a vontade e o domínio dos refugiados.

*Purple Sea* possibilita opor-se à visão sobre deslocamentos que a ideia de globalização tende a delinear. Agier destaca:

Reitero, portanto, a crítica da definição habitual de cosmopolitismo. As pessoas em deslocamento das quais falamos aqui estão distantes das classes globais que circulam em uma bolha estéril e sem falhas, são diferentes dos defensores da cidadania do mundo e não estão nem mais nem menos conscientes dos riscos ou dos espetáculos midiáticos globalizados que os demais habitantes do planeta. (AGIER, 2016, p. 8)

O que identifico no relato de Amel é um desejo de mostrar esse outro tipo de experiência, mas não de forma didática nem procurando englobar a experiência do refúgio no mundo, ou no seu país. A escavação pessoal é tão sensível que, dada a qualidade do seu testemunho, obtém o poder de denúncia social. Mesmo que este não seja o intuito primordial, acaba por atingi-lo devido a sua potência individual.

A reflexão que transita entre temporalidades aponta para um elemento muito importante no que se refere ao refúgio: não congela a vivência do refugiado apenas no momento de sua travessia. Em outras palavras, é possível navegar pelos acontecimentos do passado e futuro em conjunto com as reflexões da diretora–narradora, entendendo que ela não se restringe ao registro do seu trauma. A situação pela qual ela passa tem, sim, grande significado; mas reflete e é refletida por diversas outras variantes que a rodeiam e que a conformam. O refugiado não está marcado apenas pelo que vive ou viveu na fuga, refúgio ou travessia.

## ***Eu em curso***

O filme de Amel e Khaled retoma o movimento da fuga, criando uma representação que a perpassa, mas não se atém apenas a ela. O *eu* que enuncia a experiência da fuga não se concentra nos eventos e questões sociopolíticas, mas parte da experiência íntima; uma vez construídas e estabelecidas as reflexões de Amel, torna possível compreender a dureza e a enorme dimensão do evento no qual ela está inserida.

Ao constituir um *eu* fluido e em processo de construção, *Purple Sea* demarca a importância de compreender os refugiados para além dessa nomenclatura, que os descreve no momento de sua fuga. Amel, como protagonista e diretora, constrói sua experiência fragmentada e, nesse gesto, acena para toda uma possibilidade de representações não totalizadoras desse grupo de pessoas. Assim, o passado não é visto de modo monolítico, mas está aberto para diferentes formas de ser invocado, repensado e reconstruído.

No documentário, a construção do *eu-narrativo* apresenta as complexidades da vida da diretora, representadas e retomadas diversas vezes nesse fluxo e nessa confluência de temporalidades. Sublinham-se assim as diferentes nuances de cada sujeito, tomando-o não como personalidade fixa, mas construção subjetiva em curso, negociada pelas e nas suas inscrições nas situações do filme. Amel não é apenas a mulher que sofre um naufrágio, em uma situação de vida ou morte, durante fuga de seu país natal sob guerra. Ela é também uma pessoa apaixonada, com sonhos – e os coloca em diálogo no filme, pensando no futuro e no que deseja viver. O momento extremo do naufrágio traz essas reflexões à tona, e a narração do filme busca colocar em ordem esses sentimentos.

As lacunas e incertezas sobre a narradora abrem para a espectadora e o espectador a possibilidade de fabular sobre quem é aquela pessoa que narra. Aos poucos, é possível compreender de onde ela vem e para onde vai – mas não é isso que importa. O que mais se destaca é o processo, o estar ali naquele momento, remetendo ao que foi e ao que será. A diretora–narradora Amel se constrói aos poucos, oferecendo informações e cenários espalhados pelo tempo que a formam como seu *eu*. Atenção: esse *eu* que se constitui é produto do discurso, do filme. Apesar de ser uma história vivida por quem narra, é essencial ter em mente que analiso o *eu-narrativo*, constituído *no e com o* filme.

A incerteza sobre o que está sendo registrado nas imagens – partes de corpos, fundo do mar, céu que surge – conflui com a indefinição do *eu-narrativo*: de início não se entende quem fala e nem onde estamos. E isso não é por acaso. Por pistas e rastros que se conectam à medida que o filme transcorre, sabemos quem está ali e o que ocorre, abrindo-se a possibilidade de acessarmos parte da construção desse *eu*. Ao adentrar a narrativa, conhecemos o *eu-Amel* e ingressamos na travessia, para vivenciá-la em conjunto.



Enquadramentos obtusos e fluidos dentro das possibilidades de construção dos quadros e do *eu*  
Fonte: *Purple Sea* (Amel Alzakoute e Khaled Abdulwahed, 2020)

## Em nota conclusiva

Esta reflexão não se fecha aqui, é apenas um vislumbre para indicar a relevância da obra de Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed. Ao trazer o tema do refúgio ao centro da arena – mais ainda, baseado em uma abordagem subjetiva e a partir da experiência vivida –, o filme ganha destaque como objeto de testemunho e como fonte.

Nesta escolha analítica, destaco as possibilidades da narrativa enfeixada pelo *eu* ao tratar, também, de temas políticos, não se centrando em si. O *eu-narrativo* de *Purple Sea* é aberto, como o próprio discurso. Assim, tanto o *eu* como o filme se constroem em conjunto, abrindo-se, sem dúvida, para o debate de eventos de impacto sociopolítico.

## Referências

AEGEAN Sea: 28 October 2015. Direção de Amel Alzakout e Forensic Architecture. Reino Unido: Forensic Architecture, 2020 (23 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vuQIHnxb3LE>.

AGIER, Michel. *Gérer les indésirables – Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*. Paris: Flammarion, 2008.

AGIER, Michel. Nova Cosmópolis: As fronteiras como objetos de conflito no mundo contemporâneo. Conferência proferida no 39º Encontro Anual da Anpocs, 26 a 30 out. 2015, Caxambu, MG. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* [online], v. 31, n. 91, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/319103/2016>. Acesso em: 21 jan. 2022.

AGIER, Michel. *Les migrants et nous – Comprendre Babel*. Paris: CNRS Editions, 2016

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. *Magia, técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3a ed São Paulo, SP: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

CRIES From Syria. Direção de Evgeny Afineevsky. Estados Unidos, Síria, República Tcheca: HBO Documentary Films, Afineevsky - Tolmor Production, 2017 (112 minutos).

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DISCUSSION *Purple Sea* – Amel Alzakout, Khaled Abdulwahed. Visions du Réel, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/tT4e-Qh3uI0>. Acesso em: 1 dez. 2021.
- DRIESSEN, Kees. *Visions du Réel review: Purple Sea by Amel Alzakout and Khaled Abdulwahed (Int'l Feat Comp)*. 2020. Disponível em: <https://businessdoceurope.com/visions-du-reel-review-purple-sea-by-amel-alzakout-and-khaled-abdulwahed-international-feature-film-competition/>. Acesso em: 1 dez. 2021.
- GUATTARI, Felix. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Coautoria de Suely Rolnik. 4a. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. 327p., il. ISBN 8532610390 (broch.).
- LEBOW, Alisa (ed.). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York; Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2012.
- MACIEL, Ana Carolina de M. Delfim. Personagens, seus objetos, suas imagens. Arcabouço material como evidência biográfica. In: *Revista História Social*, n. 24, 2013, p. 17-30. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/rhs/article/view/1575>. Acesso em: 28 out. 2020.
- MASSEY, Doreen. La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. *Pensar este tiempo – Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Disponível em: <https://periferiaactiva.files.wordpress.com/2019/03/massey.pdf>.
- MCFADDEN, Cybelle H. *Gendered Frames, Embodied Cameras – Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2014.
- PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- PURPLE Sea. Direção de Amel Alzakoute e Khaled Abdulwahed. Alemanha, 2020 (67 minutos).
- ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psicologia Clínica* [online], v. 20, n. 1, 2008, p. 65-82. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>. Acesso em: 28 jun. 2021.
- TONELO, Gabriel Kitofí. *O documentário autobiográfico: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee..* Tese de doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/330290>. Acesso em: 9 jan. 2019.
- VIAJANTE da meia-noite. Direção de Hassan Fazil. Estados Unidos, Reino Unido, Catar, Canadá: Old Chilly Pictures, 2019 (87 minutos).

### ***Laís de Lorenço Teixeira***

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Multimeios, da Unicamp, sob orientação da Prof. Dra. Ana Carolina de Moura Delfim Maciel, pesquisadora sênior da Cátedra Memorial/Unesco em 2021, participa do grupo de pesquisa “Trajetórias sem fronteiras: cinemas do refúgio contemporâneo” (Unicamp/CNPq). Mestre pela mesma instituição, com pesquisa relacionada a diretoras latino-americanas e suas personagens

femininas nos documentários em primeira pessoa. Atualmente, no doutorado, analisa a construção subjetiva de diretores de documentários em que estes articulam sua memória por meio do espaço e de materiais de arquivo. Diretora do filme *Além de mim* (2016), co-direção de Gabriela Billwiller, contemplado pelo Edital Curtas Universitários do Canal Futura. Trabalha como pesquisadora, curadora e diretora.

# Imagens *indesejáveis*: *Água prateada*, um autorretrato da Síria

Mariana Teixeira Elias

**Resumo:** O artigo propõe o visionamento e a análise do documentário *Água prateada, um autorretrato da Síria* (2014), de Wiam Bedirxan e Ossama Mohammed, cineastas sírios que testemunharam e registraram seus pontos de vista em imagens. O filme apresenta um *found footage* de gravações no *front* da guerra síria, encontradas no Youtube por Ossama Mohammed, intercaladas com vídeos realizados por Wiam Simav Bedirxan, nos quais ela nos mostra seu cotidiano em meio à guerra civil. Em um segundo momento do artigo, adentro a perspectiva das *imagens indesejáveis*. Partindo da suposição de que refugiados e migrantes são considerados “pessoas indesejáveis” no contexto geopolítico contemporâneo (AGIER, 2008), nos questionamos se – assim como os sujeitos que as produzem – suas imagens também são *indesejáveis*.

**Palavras-chave:** documentário; imagem; testemunho; refugiados; Síria

## Imagens do *front*

A tela está escura, ouvimos um som compassado semelhante ao ponteiro de um relógio marcando os segundos, seguido de um barulho que remete àquele emitido pelo celular quando recebe uma nova mensagem. A primeira imagem é revelada, desvendando o compasso que ouvíamos anteriormente: uma torneira pinga em meio a destroços que parecem ser de um prédio. A cena não ocupa todo o espaço da janela cinematográfica e é de baixa resolução, provavelmente gravada com um celular. A tela volta a ficar escura e um letreiro aparece: “Este é um filme feito com 1001 imagens. Gravado por 1001 homens e mulheres sírias. E eu. Eu vi”; e uma *voz off* masculina diz em árabe: “Eu vi”. Com letras brancas em contraste a um fundo preto, o filme situa o espectador: “Síria”.

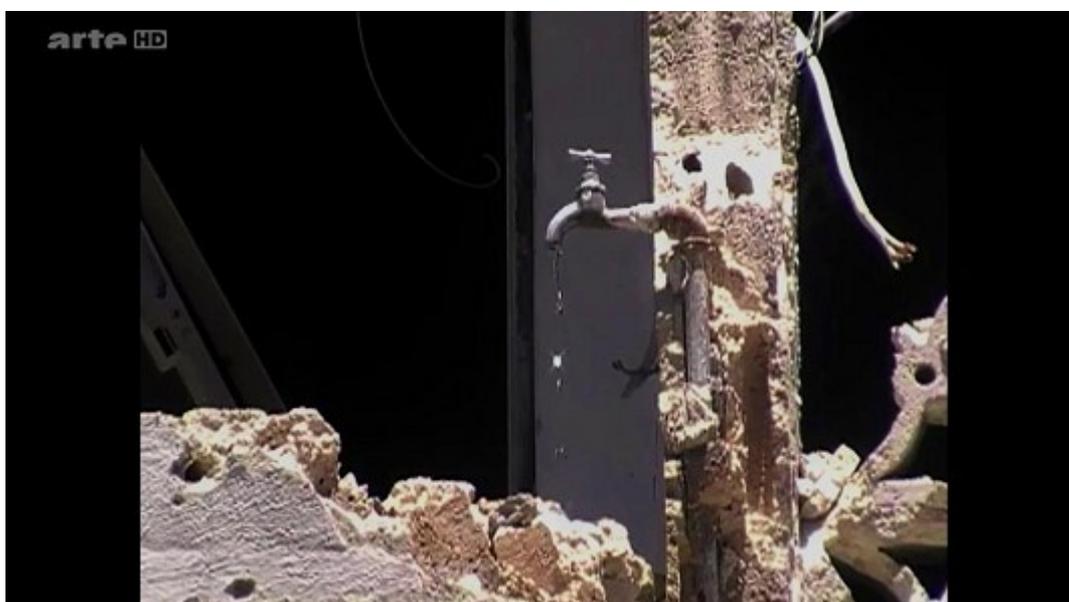
A sequência descrita anteriormente refere-se aos primeiros segundos do filme objeto deste artigo: *Água prateada, um autorretrato da Síria* (2014)<sup>1</sup>, documentário que narra, de forma testemunhal, a catástrofe humanitária causada pela guerra no país. O filme é composto em grande parte por imagens encontradas *online*, no Youtube,

---

<sup>1</sup> *Água prateada, um autorretrato da Síria*. Título original: *Ma'a al-Fidda*. Dirigido por Ossama Mohammed e Wiam Simav Bedirxan. França, Síria, Estados Unidos e Líbano, 2014. 92 minutos, áudio em árabe.

gravadas por cidadãos comuns – não cineastas – que documentam o horror da guerra no *front*. Realizado pelos cineastas sírios Ossama Mohammed e Wiam Simav Bedirxan, testemunhas dessa tragédia, o filme confere um lugar de fala às próprias vítimas, fazendo uso de imagens reais, gravadas por centenas de cidadãos sírios, fixando-as como um ato de resistência e denúncia.

Ainda na primeira sequência do filme, após situar o espectador geograficamente, se vê um recém-nascido envolto em uma toalha branca; uma mão corta o cordão umbilical e se ouve, em *voz off*, uma respiração profunda e angustiada. O bebê, numa pequena bacia branca, chora enquanto mulheres o banham. Estas imagens não estão no início do filme por acaso – o nascimento representa o primeiro contato do sujeito com o mundo. Aquele que antes estava protegido pelo ventre da mãe, agora é exposto ao mundo. O ato de cortar o cordão umbilical faz com que o ser frágil e inocente se choque com o *real*. O mesmo acontece com o espectador, prestes a chocar-se com uma realidade de horror e violência.



**Imagem 1: Reprodução de *frame* de *Água prateada*, um autorretrato da Síria**  
(Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014)



**Imagem 2: Reprodução de frame de *Água prateada, um autorretrato da Síria***  
(Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014)

## O choque com o real

*“A compreensão da guerra entre pessoas que não vivenciaram uma guerra é, agora, sobretudo um produto do impacto dessas imagens.”* (Susan Sontag, 2003)

Antes de adentrar em outros aspectos de *Água prateada, um autorretrato da Síria*, é necessário traçar um breve panorama sobre o contexto da guerra na Síria e os impasses que ela gerou.

Em março de 2011, países do Oriente Médio e Norte da África iniciaram uma onda de protestos populares na luta pelos seus direitos e contra governos autoritários; estes levantes ficaram conhecidos no ocidente como “Primavera árabe”. A população síria, inspirada pelo clima revolucionário que guiava os povos árabes, tomou as ruas em defesa da democracia, na luta por direitos e contra o presidente Bashar al-Assad<sup>2</sup>. O governo sírio agiu com extrema violência contra seus próprios cidadãos, fato que serviu de estopim para o começo da guerra civil<sup>3</sup>.

Em 2021 a guerra completou dez anos, deixando um rastro de mortes e de sobreviventes forçados a abandonar seu país. O Observatório Sírio para os Direitos Humanos (SOHR) registrou 495 mil mortes desde o início dos conflitos; entretanto, os mesmos estimam que o número real ultrapasse 606 mil pessoas<sup>4</sup>. Segundo a ACNUR (Agência da ONU para Refugiados), desde 2011 milhões de sírios foram forçados a sair

---

<sup>2</sup> Bashar al-Assad (1965) é o presidente da Síria desde os anos 2000. Secretário-geral do Partido Baath, assumiu o governo após a morte de seu pai, Hafez al-Assad, que governou a Síria por trinta anos. Em julho de 2021 iniciou seu quarto mandato na presidência.

<sup>3</sup> É importante salientar que a guerra na Síria envolve muitos outros fatores além dos citados neste parágrafo. No presente artigo optei por trazer apenas um visionamento inicial de como os conflitos foram gerados.

<sup>4</sup> Dados disponíveis em <https://www.syriahr.com/en/217360>. Consulta realizada em março de 2022.

de suas casas. Atualmente há aproximadamente 6,7 milhões de refugiados sírios em todo o mundo; cerca de 5,6 milhões deles estão instalados em países próximos à Síria (Líbano, Turquia, Jordânia etc.)<sup>5</sup>.

Apesar da dramaticidade, há relativa invisibilidade dessa tragédia nas mídias convencionais fazendo com que os documentários se tornem relevantes e, talvez, escassas fontes. *Água prateada, um autorretrato da Síria* teve pouquíssima visibilidade, circulou por alguns festivais – entre eles o Festival de Cannes 2014 e o 23º Festival do Rio –, mas sua distribuição se limita a pequenos circuitos, marginalizados pela grande mídia, fato que abafa a discussão acerca do tema e o encaixa dentro do que abordarei mais à frente como *imagens indesejáveis*.

No geral, os documentários com testemunhos sobre este tema não alcançam um grande público. A título de exemplo, podemos citar o filme *Cries from Syria* (2017)<sup>6</sup> que, apesar de realizado por um cineasta estadunidense de grande visibilidade, Evgeny Afineevsky – e posteriormente adquirido pela HBO Documentary Films, circulou apenas em espectros mais restritos, como o festival de cinema de Sundance (EUA), onde foi lançado. Em *Cries from Syria*, vemos uma mescla de imagens, dramaticamente violentas, editadas em um processo de *found footage*<sup>7</sup>, com depoimentos e testemunhos que denunciam as atrocidades cometidas pelo regime de Bashar Al-Assad

Numa das cenas, um entrevistado afirma que as imagens do filme serviriam para que o mundo “enxergasse o que estava acontecendo na Síria” naquele momento (importante salientar que a produção é de 2017). Cabe, contudo, perguntar: *a quem interessa enxergar o que estava acontecendo?* Se o choque com o real é *indesejável*, o testemunho pelas imagens corre o risco de tornar-se invisível, pois “sem a nossa vontade de escutar, sem o desejo de também portar aquele testemunho que se escuta, não existe o testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2008).

## A narrativa das vítimas

*“De que outro modo se pode obter atenção para um produto ou uma obra de arte? De que outro modo deixar uma marca mais funda quando existe uma incessante exposição a imagens e uma excessiva exposição a um punhado de imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença.”*  
(Susan Sontag, 2003)

Em seu livro *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag reflete sobre o papel da fotografia de guerra como meio de tornar acontecimentos catastróficos “mais reais” aos

---

<sup>5</sup> Os números citados referem-se a consulta realizada em dezembro de 2021. Dados disponíveis em <https://www.acnur.org/portugues/siria/>.

<sup>6</sup> *Cries from Syria*, dirigido por Evgeny Afineevsky. Estados Unidos, Síria e República Tcheca, 2017. 112 minutos, áudio em árabe.

<sup>7</sup> “*Found footage* é um regime estético que tem como premissa básica a realização de filmes com imagens pré-existentes. A etapa de filmagem, geralmente a mais dispendiosa em termos financeiros, materiais e pessoais, encontra-se ausente nessa prática. Devido ao trabalho de reciclagem de materiais operado, ao entrarmos em contato com um filme de *found footage* na contemporaneidade, lidamos também com um regime que traz em si o diálogo com as modificações estéticas e físicas da imagem audiovisual” (TENÓRIO LUNA, 2015).

olhos daqueles que costumam ignorá-los; “olhem, dizem as fotos, é *assim*. É isto que a guerra *faz*. E mais *isso*, também isso a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra *devasta*” (SONTAG, 2003, grifos da autora). Com o advento dos celulares multifuncionais, pequenos, leves e equipados com câmeras filmadoras, o vídeo toma parte da função que, anteriormente, era destinada apenas à fotografia – ou a consagrados fotógrafos de guerra – e torna possível o testemunho e sua disseminação por *qualquer um* que tenha acesso a estes aparatos eletrônicos.

Ossama Mohammed, um dos diretores de *Água prateada*, viajou para acompanhar o festival internacional de cinema de Cannes na França em 2011, início dos conflitos na Síria. Durante sua estadia a situação de seu país piorou, impossibilitando sua volta e forçando-o a permanecer no exílio em Paris. Mesmo longe de sua pátria, Mohammed acompanhava a guerra através de vídeos-testemunhos gravados por cidadãos sírios, encontrados *online*. As imagens são amadoras, feitas a partir de celulares, com baixa resolução e textura pixelada, desfocadas, trêmulas, explícitas e majoritariamente gravadas na vertical – o que não é usual em uma produção cinematográfica. Nelas, o testemunho da câmera em primeira pessoa funciona como uma "estrutura de transição entre memória e história" (RICOEUR, 2007), pois quem narra são as próprias vítimas, os sujeitos *indesejáveis*, que atestam ter assistido pessoalmente e assim fornecem credibilidade ao testemunho, transformando o filme em um documento que auxilia a compreensão histórica dos fatos.



**Imagem 3: Reprodução de *frame* de *Água prateada*, um autorretrato da Síria**  
(Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014)



**Imagem 4: Reprodução de *frame* de *Água prateada*, um autorretrato da Síria**  
(Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014)



**Imagem 5: Reprodução de *frame* de *Água prateada*, um autorretrato da Síria**  
(Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014)

Em contraste com a catástrofe apresentada pelas imagens e sons selecionados por Ossama Mohammed, estão as imagens da co-diretora Wiam Simav Bedirxan – jovem curda cujo nome significa “água prateada”. Mohammed buscava alguém que pudesse ser *seus olhos* dentro da guerra e pela internet encontrou Simav. Ela estava na cidade de Homs durante o cerco estabelecido por Bashar Al-Assad e não tinha uma câmera e nem sabia como operá-la.

Após um mês procurando, Simav não encontrou nenhum operador de câmera que pudesse ajudá-la e decidiu que ela mesma gravaria as imagens. Foi necessário enfrentar o cerco e viajar cerca de 500 quilômetros para contrabandear uma câmera. A diretora retornou à cidade com o equipamento escondido no forro de seu casaco, afinal, como diz sua *voz off*: “para o regime uma câmera é uma arma”. Simav gravava seu cotidiano em meio à guerra civil e enviava para Ossama Mohammed. As imagens são

contemplativas, planos de ruas desertas, prédios destruídos, crianças em escolas improvisadas.



**Imagem 6: Reprodução de *frame* de *Água prateada, um autorretrato da Síria*  
(Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014)**



**Imagem 7: Reprodução de *frame* de *Água prateada, um autorretrato da Síria*  
(Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014)**



**Imagem 8: Reprodução de *frame* de *Água prateada, um autorretrato da Síria***  
(Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014)

Simav não aparece na maioria das imagens que faz, sua presença é sublinhada por sua *voz off*. O único momento em que ela se dirige para a câmera – gravando seu testemunho em um formato de *selfie* – é quando está ferida, baleada por um soldado. Ela diz: “Eu fui baleada. Eu me filmei sendo baleada. Eu me filmei ferida. Eu estou ferida”. Sobre esta questão, Ana Carolina Maciel diz que [...] estamos diante de um novo método de captação: uma espécie de 'selfie História Oral', ou seja, registros sem a mediação de um entrevistador, com o depoente olhando diretamente para a câmera, que é, na verdade, um telefone multifuncional". Este material gravado auxilia na construção de uma história que caminha pelas bordas, "uma história no contrapelo da denominada história oficial" (MACIEL, 2019).



**Imagem 9: Reprodução de *frame* de *Água prateada, um autorretrato da Síria***  
(Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014)

O filme é dividido por capítulos que mesclam as imagens encontradas por Mohammed com as feitas por Simav. Enquanto as dele nos mostram cenas explícitas –

planos abertos de pessoas mortas, em meio a ruínas e escombros, closes em rostos ensanguentados, homens sendo torturados –, as dela são mais contemplativas – planos de ruas desertas, a paisagem dos prédios destruídos, crianças em escolas improvisadas, animais que vagam perdidos pelo que antes era uma cidade. A junção das duas perspectivas gera uma dialética que potencializa o filme e o torna um poderoso ensaio imagético.

Contrapondo a montagem rápida das sequências – carregada com sons de tiroteios, bombas e mísseis, gritos de mulheres e crianças, choros e lamentações – uma trilha musical cantada por Noma Omran sublinha a dramaticidade do que se mostra. Em diversos momentos se ouvem duas vozes um tanto serenas, são as *vozes off* de Mohammed e Simav que dialogam sobre as imagens e criam uma narrativa que dá forma e ritmo para a montagem, atribuindo significado e tornando o filme mais pessoal, como um diário do *front*. O que se vê não é apenas o que está nas imagens, mas o processo de filmar a si mesmo.

## **Sujeitos indesejáveis produzem imagens indesejáveis?**

*Refugiados, indivíduos sem lugar, estrangeiros, populações ou sujeitos indesejáveis.* São muitos os nomes empregados para denotar a exclusão política e o ápice da cidadania negada (AGIER, 2018). As nomenclaturas funcionam como uma ferramenta para o apagamento da identidade. *Sujeitos indesejáveis* são privados de direitos básicos, pois não são considerados pertencentes a lugar algum, "apenas o seu sofrimento, em última análise, justifica o seu ser mantido vivo pela ação da intervenção humanitária" (AGIER, 2008).

Para efeito de análise, é importante questionar sobre: o que torna uma *imagem indesejável*? Pode ser o que ela causa ao espectador: letargia, repulsa, choque? Para quem essas imagens são indesejáveis? Para governos e entidades políticas, pois trazem à tona as mortes ocorridas em suas fronteiras e a negligência à hospitalidade? O que acontece quando *sujeitos indesejáveis* conseguem, por meio do recurso audiovisual, registrar seus testemunhos da violência e do sofrimento? *Sujeitos indesejáveis* produzem *imagens indesejáveis*? Como podem essas imagens ser *indesejáveis* se o seu principal objetivo é denunciar e dar visibilidade à catástrofe humanitária?

A partir da análise de *Água prateada*, suponho que, ao falarmos de uma *imagem indesejável*, nos referimos à recepção do documentário. É necessário saber por que razão essas imagens são indesejáveis – assim como Susan Sontag indaga seu leitor a respeito da recepção de imagens da guerra: “Mas o que a representação da crueldade provoca em nós? Somos insensibilizados – ou mesmo incitados – à violência?”. E continua: “Nossa percepção da realidade terá sido desgastada pelo bombardeio diário dessas imagens? Ainda nos importamos com o sofrimento de povos distantes em regiões vitimadas pela guerra?” (SONTAG, 2003). Sobre isso, Jean Comolli reflete que “sabemos muito bem o quanto, de tanto ver, não vemos mais, e quantos dilúvios de sangue, de ouro e de excrementos é preciso juntar ao visível para que ele seja apenas percebido” (COMOLLI, 2008, p.188).

A escolha de *Água prateada, um autorretrato da Síria* se deu exatamente devido à sua recepção e invisibilidade perante o grande público. Meu intuito é que se possam tornar visíveis as imagens que não queremos ver, trazê-las à tona e divulgá-las no circuito acadêmico, para fomentar a discussão sobre o tema e refletir sobre as

questões sociais e históricas que elas discutem. Analisar o documentário é uma tentativa de trazer à tona os horrores da guerra síria. Tornar visíveis as narrativas dos *indesejáveis*.

## Referências

AGIER, Michel. *Gérer les indésirables: Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*. Paris: Flammarion, 2008.

AGIER, Michel. *Les migrants et nous: Comprendre Babel*. Paris: CNRS Editions, 2016.

AGIER, Michel. *L'Étranger qui vient: Repenser l'hospitalité*. Paris: Seuil, 2018.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. (Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

HARTOG, François. *Evidência da história. O que os historiadores veem*. (Trad.: Guilherme João de Freitas Teixeira, com a colaboração de Jaime A. Clasen). Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MACIEL, Ana Carolina Delfim de Moura. Memória e Direitos Humanos: O conflito sírio em sons e imagens. In: *Jornal da Unicamp* – Edição web, 6 mai. 2019. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/direitos-humanos/memoria-e-direitos-humanos-o-conflito-sirio-em-sons-e-imagens>. Acesso em: 19 mar. 2021.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. (Trad. Alain François). Campinas: Unicamp, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro. Vol 20, no 1, p.65-82. 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TENÓRIO LUNA, SABRINA. *Found footage* e documentário: construções e dimensões da imagem. In: *DOC Online*, n. 13 Portugal: dez. 2012. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/13/dossier\\_sabrina\\_silva.pdf](http://www.doc.ubi.pt/13/dossier_sabrina_silva.pdf).

TENÓRIO LUNA, SABRINA. *Found Footage: Uma Introdução*. In: *Revista Esfera*. Ano 4, n. 7, julho a dezembro de 2015, p. 27-36.

## Lista de filmes

*Água prateada, um autorretrato da Síria*. Título original: *Ma'a al-Fidda*. Dirigido por Ossama Mohammed e Wiam Simav Bedirxan. França, Síria, Estados Unidos e Líbano, 2014. 92 minutos, áudio em árabe.

*Cries from Syria*. Dirigido por Evgeny Afineevsky. Estados Unidos, Síria e República Tcheca, 2017. 112 minutos, áudio em árabe.

***Mariana Teixeira Elias***

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob orientação da Prof. Dra. Ana Carolina de Moura Delfim Maciel, pesquisadora sênior da Cátedra Memorial/Unesco em 2021, é artista visual e pesquisadora. Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é doutoranda do Programa de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação da Profa. Dra. Ana Carolina de Moura Delfim Maciel. Atua como membro da comissão assessora da Cátedra Sérgio Vieira de Mello da Unicamp, onde é bolsista Funcamp no projeto "Vidas Refugiadas: Trajetórias de Migração e Refúgio no Brasil". Também é membro do Grupo de Pesquisa "Trajetórias sem fronteiras: cinemas do refúgio contemporâneo" (Unicamp–CNPq).



# O ensaísmo excursivo em *Viajante da meia noite*

*Milena Ribeiro Magalhães*

**Resumo:** O artigo busca compreender *Viajante da meia noite* (Hassann Fazili, 2019) – em que um realizador foge do Talibã rumo à União Europeia, acompanhado de sua família – sob o prisma do filme-ensaio excursivo. Como o realizador tece reflexões que partem de questões próprias da sua subjetividade para se lançar na esfera pública e tratar da crise migratória? Trabalho com a hipótese que, em *Viajante da meia noite*, Hassan Fazili mobiliza recursos retóricos singularmente ensaísticos para tecer reflexões próprias ancoradas em experiências coletivas vivenciadas por um indivíduo imerso no processo de deslocamento. Nesta perspectiva, o drama de uma família afegã em fuga, vivido e testemunhado pelo ensaísta, converte-se em uma reflexão acerca da crise migratória no século XXI.

**Palavras-chave:** migração. filme-ensaio. refúgio

## Introdução

Em *Viajante da meia noite* (Hassan Fazili, 2019), uma família afegã perseguida pelo Talibã foge de seu país para conseguir asilo na União Europeia. O filme começa quando todos os meios legais de atravessar a fronteira se esgotaram e a família decide recorrer a traficantes de pessoas. Embora a obra não mostre, nesse momento Hassan Fazili faz um acordo com a produtora canadense Emelie Mahdavian para ajudá-lo a documentar a vida de sua família em deslocamento. Naquele ponto, nenhum deles sabia como seria o filme nem quanto tempo essa jornada duraria. Acerca dessa colaboração, Emelie Mahdavian afirma:

Antes da ideia de *Viajante da meia noite* surgir, durante o período em que a família buscava evitar usar a rota do contrabando, eu tentei organizar um abaixo-assinado, numa campanha de apoio a eles. Quando a situação deles se deteriorou, concordei em ajudar Hassan a documentar suas vidas. Naquele estágio nós não sabíamos qual seria o produto final, mas sentíamos que valia a pena capturar e preservar. Então, a partir do primeiro dia da jornada de filmagem, eu estava ali

para prover apoio logístico e colaborar com Hassan para contar a história de sua família. (FAZILI; MAHDAVIAN, 2021, p. 6, tradução nossa<sup>1</sup>)

Em condições precárias de viagem, Hassan só podia filmar com a câmera de seu celular. Sem acesso a um *notebook* ou a internet confiável, todas as imagens eram guardadas em cartões SD. Quando Hassan e sua família se encontravam em lugares seguros, Emelie organizava encontros entre ele e alguém de confiança para recolher as imagens, que eram então enviadas a ela nos EUA. Após dois anos de jornada, havia 300 horas de imagens e 25 horas de *voz-over*. Este material gigantesco foi editado até chegar ao filme de 87 minutos. Para o processo de edição, Emelie, a montadora, e o diretor Hassan puderam se encontrar durante um mês, enquanto a família estava na Sérvia.<sup>2</sup>

O problema de pesquisa que me propus foi: se analiso *Viajante da meia noite* sob o prisma do filme-ensaio excursivo, como o realizador tece reflexões que partem de questões próprias à sua subjetividade, mas rompem tais barreiras em direção à esfera pública para tratar da crise migratória?

Trabalho com a hipótese que, em *Viajante da meia noite*, Hassan Fazili mobiliza recursos retóricos singularmente ensaísticos para tecer reflexões que só são possíveis se ancoradas em experiências coletivas vivenciadas por um indivíduo imerso no processo de deslocamento. O drama de uma família afegã em fuga, vivido e testemunhado pelo ensaísta, torna-se uma reflexão acerca da crise migratória no século XXI.

Metodologicamente, amparei-me em uma revisão bibliográfica tanto de autores que se dedicam ao filme-ensaio (Timothy Corrigan, Laura Rascaroli, Elinaldo Teixeira e Antonio Weinrichter), quanto às migrações (Michel Agier) bem como aos documentários feitos por refugiados (Ana Carolina Maciel). Além disso, realizei a decupagem do filme para, então, analisar determinadas sequências (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006), com a intenção de investigar os mecanismos de linguagem utilizados.

Neste artigo, primeiramente analiso sequências da obra com o intuito de compreender sua estrutura como filme-ensaio; em seguida, a partir do conceito de filme-ensaio excursivo, me aproximo do filme para investigar como o realizador tece suas reflexões; por fim, busco compreender como o filme constrói um discurso que parte da subjetividade do realizador para se direcionar à esfera pública.

---

<sup>1</sup> No original: “*Before the idea of Midnight Traveler emerged, during the period that the family was trying to avoid having to take the smuggling route, I tried to organize a letter-writing campaign in support of the family’s case. When their situation deteriorated, I agreed to help Hassan in documenting their life.*

*We did not know what the end product would be at that stage, but we felt it was worth capturing and preserving. So from day one of the filmmaking journey, I was there to provide logistical support and to collaborate with Hassan to tell his family’s story”.* (FAZILI; MAHDAVIAN, [2021?], p. 6).

<sup>2</sup> Ambos cineastas relatam como ocorreu a colaboração entre eles durante as várias fases de realização do filme em: FAZILI, Hassan; MAHDAVIAN, Emelie. *Midnight Traveler – Filmmaker Statements*. [2021?]. Disponível em: <https://www.thepartysales.com/wp-content/uploads/2021/03/MidnightTravelerDP.pdf>.

## ***Viajante da meia noite e a estrutura retórica do filme-ensaio***

Em *Viajante da meia noite*, uma família encontra-se em incessante deslocamento. Se não estão em movimento, aguardam a oportunidade de se deslocar. A família é composta pelo pai, o diretor Hassan Fazili, a mãe Fatima Hussaini e as filhas Nargis Fazili e Zahra Fazili. Das quatro personagens, aquela que abre o filme e estabelece seu título e tom no primeiro *voz-over* é Nargis.

Na cena de abertura, a família gira em alta velocidade em um brinquedo de parque de atrações conhecido como chapéu mexicano. Sentados em frágeis banquinhos conectados ao cilindro central, eles voam pelo ar. A *voz-over* de Nargis se sobrepõe a esta imagem. A garota afirma que recitará um trecho de um livro que seu pai está lendo: “E após cruzar o deserto cheguei a algumas verdades. Por exemplo, a estrada da vida serpenteia pelo inferno. E também: o inferno está dentro de mim. E esta é uma estória de uma jornada até a beira do inferno” (tradução nossa<sup>3</sup>).

Nargis, neste primeiro *voz-over* da obra, não fala por si, mas recita um trecho de um livro que Hassan Fazili está lendo. Apesar de ouvirmos a voz da garota, o que ela diz é referente ao pensamento e à experiência do realizador. O trecho citado parece condensar a jornada do realizador no filme, que se desenrolará a seguir. Inicialmente os deslocamentos clandestinos são as fontes de perigo. No entanto, à medida que o filme avança e a família se vê confinada a campos de refugiados, a ameaça é menos o perigo externo, e mais sua capacidade de suportar a espera. Na abertura, portanto, Hassan Fazili faz uma aparição indireta, através da *voz-over* de Nargis. Nesse elemento estético estruturante, o realizador só falará diretamente aos 15 minutos de filme.

É curioso que a jornada da família parece ser mais explicitamente expressa em Nargis. A seguir, destrincho algumas sequências-chave que marcam a transformação da garota. Ela inicia a viagem como uma criança curiosa, alheia aos perigos que a rondam. Aos 21 minutos do filme, a família atravessa uma fronteira ilegalmente pela primeira vez. Em uma floresta entre o Irã e a Turquia, Nargis saltita e comenta que a paisagem se compara a pinturas. É provável que a família tenha viajado antes. Talvez tenham caminhado por paisagens similares por lazer. Nargis ainda não vê diferença entre este tipo de viagem e o deslocamento perigoso guiado por traficantes de pessoas em que ela e sua família se encontram.

Na Bulgária, essa situação muda e Nargis compreende as condições extremas que a rodeiam. A família é abandonada na beira da estrada pelos traficantes de pessoas. Eles são presos e, em seguida, levados a um campo de refugiados. É lá que, aos 39 minutos do filme, Nargis chora pela primeira vez. Ela está machucada e, em suas palavras, “entediada”. O verniz infantil de uma aventura não sobreviveu às experiências traumáticas vividas. Quando Nargis diz que está entediada, sua mãe Fatima esclarece que os novos amiguinhos a esperam para brincar. Talvez Nargis não tenha ainda encontrado o nome para o que estava sentindo diante de tudo o que acabara de viver. No entanto, ainda na Bulgária, uma agressão força a garota a dar um nome mais concreto ao sentimento: medo.

---

<sup>3</sup> No áudio original: “*And after crossing the wilderness, I've arrived at some truths. For instance, the road of life winds through hell. And also: Hell is within me. And this is a story of a journey to the edge of hell*”.

A sequência se inicia aos 43 minutos, com imagens de crianças brincando no parquinho do campo de refugiados. A brincadeira é interrompida pela *voz-over* de Nargis: ela relata uma agressão perpetrada contra os migrantes por um grupo nacionalista búlgaro. Enquanto ela fala, vemos apenas pernas correndo. Nargis diz: “Eu gostava muito da Bulgária. Tinha um parque onde nós podíamos brincar. Era legal lá. Mas desde que aquele homem tentou me esmurrar, eu odeio a Bulgária”<sup>4</sup> (tradução nossa). Nargis termina o relato chorando.

Para a garota, a jornada se iniciou como uma aventura. Criança, ela explorava o mundo que atravessava com poucas reservas. No entanto, a violência encontrada no deslocamento transforma Nargis. A menina que se divertiu atravessando a fronteira da Turquia ilegalmente já não quer sequer sair do quarto. À medida que a violência irrompe nos ares de normalidade que Hassan e Fatima tentam manter para suas filhas, Nargis torna-se porta-voz de um pesadelo que não é somente dela, mas é compartilhado por todo o núcleo familiar.

Considero que a garota materializa, sobretudo, a percepção de seu pai quanto à circunstância vivida pela família. Para que se possa compreender de que forma essa interlocução se dá, é relevante considerar a estrutura retórica do filme-ensaio, conforme delineada por Laura Rascaroli:

No nível das estruturas de retórica, a fim de transmitir tal reflexão, o ensaísta cinematográfico cria um enunciador que é próximo do autor real, extratextual; a distância entre os dois é leve, já que o enunciador declaradamente representa as visões do autor e é seu porta-voz (mesmo quando escondido atrás de um nome diferente ou até mesmo vários nomes ou personas). O enunciador do ensaio pode continuar a ser uma *voz-over* ou também aparecer fisicamente no texto, e, geralmente, não esconde que ele/ela é o diretor do filme. O narrador do filme-ensaio vocaliza opiniões pessoais que podem ser relacionadas diretamente ao autor extratextual.<sup>5</sup> (RASCAROLI, 2009, p. 33, tradução nossa).

De acordo com Rascaroli, os realizadores são autores extratextuais que criam um sujeito enunciador, representante de sua visão para o filme. Assim, haveria um sujeito enunciador que habita o texto e não se confunde com o diretor, o autor extratextual, mas representa sua visão para o filme. Este sujeito enunciador pode se valer de um ou mais narradores para tecer suas reflexões. Estes narradores podem, mas não necessariamente devem, estar diretamente relacionados ao diretor, o autor extratextual.

Penso que a estrutura retórica de Rascaroli reverbera a teoria polifônica da enunciação de Oswald Ducrot (1987), autor que questiona a unicidade do sujeito falante. Ducrot retoma brevemente o conceito de polifonia de Bakhtin, afirmando que

---

<sup>4</sup> No áudio original: “*I really liked Bulgaria. There was a park where we would play. It was nice there, but ever since that man tried to punch, I've hated Bulgaria [...]*”.

<sup>5</sup> No original: “*At the level of rhetorical structures, in order to convey such reflection, the cinematic essayist creates an enunciator who is very close to the real, extra-textual author; the distance between the two is slight, as the enunciator quite declaredly represents the author's views, and is his/her spokesperson (even when hiding behind a different or even multiple names or personas). The essay's enunciator may remain a voice-over or also physically appear in the text, and usually does not conceal that he/she is the film's director. The narrator of the essay film voices personal opinions that can be related directly to the extra-textual author.*” (RASCAROLI, 2009, p. 33)

esta se aplica a textos e, portanto, “não chegou a colocar em dúvida o postulado segundo o qual um enunciado isolado faz ouvir uma única voz” (DUCROT, 1987, p. 161). Ducrot questiona justamente esta premissa. Em um primeiro momento, ele diferencia o locutor do sujeito falante da seguinte forma:

Por definição, entendo por locutor um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve interpretar a responsabilidade deste enunciado. É a ele que refere o pronome eu e as outras marcas da primeira pessoa. [...] o locutor, designado por eu pode ser distinto do autor empírico do enunciado, de seu produtor – mesmo que as duas personagens coincidam habitualmente no discurso oral. Há de fato casos em que, de uma maneira quase evidente, o autor real tem pouca relação com o locutor, ou seja, com o ser apresentado no enunciado como aquele a quem se deve atribuir a responsabilidade da ocorrência do enunciado. (DUCROT, 1987, p.182)

O locutor seria um *ser do discurso* enquanto o sujeito falante, autor empírico do enunciado, é um *ser empírico*. Os dois, apesar de frequentemente coincidirem, não devem necessariamente coincidir.

Retomando a estrutura retórica do filme-ensaio de Rascaroli, a autora faz uma distinção que remete à realizada por Ducrot. O que Rascaroli chama de *sujeito enunciatador*, que habita o texto, pode ser relacionado ao *locutor* conforme definido por Ducrot. O que Rascaroli chama de *autor extratextual*, o autor real, Ducrot chamaria de *sujeito falante*.

Dentro da categoria do locutor, Ducrot faz ainda uma distinção entre locutor enquanto tal (L) e locutor enquanto ser no mundo ( $\lambda$ ):

L é o responsável pela enunciação, considerado unicamente enquanto tendo esta propriedade.  $\lambda$  é uma pessoa “completa”, que possui, entre outras propriedades, a de ser a origem do enunciado – o que não impede que L e  $\lambda$  sejam seres de discurso, constituídos no sentido do enunciado, e cujo estatuto metodológico é, pois, totalmente diferente daquele do sujeito falante (este último deve-se a uma representação “externa” da fala, estranha àquela que é veiculada pelo enunciado). (DUCROT, 1987, p. 188)

Rascaroli não desmembra o locutor, a quem parece chamar de sujeito enunciatador. No entanto, em uma reflexão preliminar baseada no *corpus* analítico deste trabalho, eu consideraria esta distinção frutífera para analisar a *voz-over* ensaística na medida em que permitiria fazer uma distinção entre o Hassan Fazili-ensaísta como origem do enunciado (L) e o Hassan Fazili-ensaísta como objeto da enunciação ( $\lambda$ ). Enfatizo que, para Ducrot, esta primeira manifestação da polifonia só é possível “[...] pelo fato de o locutor ser um ser de discurso, participando desta imagem da enunciação fornecida pelo enunciado” (DUCROT, 1987, p. 191).

Para Ducrot, uma segunda manifestação (mais frequente) de polifonia advém da noção de enunciatador.

Chamo enunciatadores estes seres que são considerados como se expressando através da enunciação, sem que para tanto se lhe atribuam palavras precisas; se eles “falam” é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista, sua posição, sua atitude, mas não, no sentido material do termo, suas palavras. (DUCROT, 1987, p. 192)

Em seguida, o autor faz uma comparação entre os enunciadores e as personagens de teatro. O locutor, graças aos enunciadores, pode agenciar posições diversas das suas. Retomando mais uma vez a estrutura retórica do filme-ensaio proposta por Rascaroli (2009), o sujeito enunciador pode se valer de um ou mais narradores para tecer suas reflexões. Assim, poderíamos relacionar os *narradores* de Rascaroli aos *enunciadores* de Ducrot.

Nesta mesma seara, poderíamos relacionar os *narradores* de Rascaroli e os *enunciadores* de Ducrot aos *intercessores* propostos por Elinaldo Teixeira, conceituados por esse autor da seguinte forma:

Mas há um terceiro modo de inserção da presença subjetiva que, na investigação em curso, pode-se nomear de criação de “intercessores”/“personagens conceituais”/ “figuras estéticas”, podendo prescindir da imagem visual em corpo e da imagem sonora em voz do ensaísta. Em tal modo de presença uma espécie de terceira pessoa opera a condução dos processos de pensamento, desdobrando ao mesmo tempo um outro de si e um outro como alteridade radical que remete propriamente ao domínio público, momento em que a relação eu-mundo se intensifica e expande. (TEIXEIRA, 2019, p. 28)

Os princípios da polifonia de Ducrot parecem ser essenciais para a compreensão da estrutura retórica do filme-ensaio. Ao tratar da importância da inscrição da subjetividade do ensaísta no filme-ensaio, Teixeira (2019) afirma que, nos processos de criação ensaísticos, se observa “uma subjetividade *in progress/in process*” (TEIXEIRA, 2019, p. 28):

Tratam-se de modos de subjetivação em que o ensaísta parte de si, compõe-se a partir de seu entorno, inscreve-se na cena, mas não para permanecer aí fechado, enclausurado, mas para sair fora de si, ir além de si, abrir-se ao mundo e ao dever de suas forças, potencializar suas resistências diante de apelos moralizantes que o querem tornar não mais que ‘economicamente produtivo e politicamente dócil’, resistir à ilusão de um Eu pretensamente soberano, mas insustentável, até o limite de poder dizer ‘Eu=outro’. (TEIXEIRA, 2019, p. 28)

O ensaísta partiria de si, ao inserir-se direta ou indiretamente na cena, para explorar e abrir-se ao mundo. Ao submeter-se a diversos modos de subjetivação no processo de feitura do filme, os realizadores resistem à ilusão de um eu soberano e onipotente, que não conseguiria em si sustentar alguma forma de enunciação; aproximam-se do outro na arena pública, quiçá tornando-se esse outro, na perspectiva do dever deleuziano. Aqui, Teixeira parece colocar a polifonia como pressuposto do filme-ensaio. A quebra da univocidade do sujeito seria essencial ao projeto do filme-ensaio.

Ao analisar *Viajante da meia noite* a partir da estrutura retórica do filme-ensaio que delineei brevemente, considero que Hassan Fazili, na condição de diretor, é aquele que constrói o discurso do filme, o autor extratextual. O sujeito ensaístico criado por ele, instância enunciativa da narrativa, se vale não apenas da voz e do corpo do diretor, presentes em cena, mas também de outros narradores. Nargis parece ser uma dessas narradoras por intermédio de quem Hassan, na condição de ensaísta audiovisual, tece suas reflexões.

A transformação vivida por Nargis, delineada no início deste tópico, não diz respeito apenas a ela, mas parece indicar uma transformação do próprio sujeito ensaístico, instância enunciadora de *Viajante da meia noite*. É significativo que o filme parece evidenciar essa estratégia ensaística já no primeiro *voz-over* em que Nargis diz que irá recitar um trecho de um livro que seu pai está lendo. Nargis não fala apenas por si, mas expressa as ideias e reflexões de Hassan Fazili, o filme-ensaísta.

As dificuldades, angústias e traumas vividos durante a migração são algumas das questões sobre as quais Fazili se propõe a refletir. Esse deslocamento forçado é compartilhado com sua esposa Fatima e suas filhas Nargis e Zahra. Assim, elas também são convocadas a atuar como narradoras e revelam nuances de uma reflexão que é própria a Hassan Fazili na condição de um ensaísta audiovisual em migração.

### **Aproximações entre *Viajante da meia noite* e o filme-ensaio excursivo**

Seja uma jornada experiencial que pode ser guiada por um tema, seja uma digressão a esmo por espaços desconhecidos ou a serem redescobertos, a viagem oferece a cineastas a oportunidade de explorar sensações e afetos intrínsecos a este ato. No caso do filme-ensaio, definido por Català como “uma reflexão mediante imagens, realizada por meio de uma série de ferramentas retóricas que se constroem concomitantemente ao processo de reflexão” (2005, p. 133, tradução nossa<sup>6</sup>), o sujeito ensaístico viajante encontra-se em um processo de investigação e construção ininterruptas: a viagem se impõe como experiência singular de encontro com espaços, com o outro e consigo mesmo.

Filmes-ensaio permeados por viagens são tão comuns que Timothy Corrigan (2015), ao estabelecer uma categorização dos modos ensaísticos, reserva-lhes um capítulo e nomeia-os de filmes-ensaio excursivos. De acordo com o autor, estes filmes-ensaio mapeiam uma viagem em curso durante a qual um sujeito ensaístico à deriva se desconstrói e constrói diante do percurso pelo espaço e dos encontros dele decorrentes.

Ao tratar das formas com que as viagens permeiam o cinema, Corrigan (2015) faz uma distinção entre os *travelogues*, os filmes de viagem e os filmes de excursões. Os *travelogues* são estruturados em torno de um argumento que impõe coesão à narrativa, tornando-se uma crônica de acontecimentos e deslocamentos ligados por algo em comum. Os filmes de viagem, por sua vez, seriam aqueles que não se preocupam com o ponto de chegada, mas com o ato de viajar em si, assim como com os encontros que perpassam esse ato.

Por outro lado, os filmes de excursões, nos quais o autor situa os filmes-ensaios percorridos pela viagem, seriam caracterizados pela desestruturação do próprio sujeito que viaja. Assim, os filme-ensaios excursivos mapeiam uma “viagem incompleta de uma maneira que também descreve ou sugere como a excursão alterou e desestabilizou fundamentalmente o sujeito viajante” (CORRIGAN, 2015, p. 112). A partir deste conceito, nos aproximamos de *Viajante da meia noite*.

---

<sup>6</sup> Texto original: “*He aquí, pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión.*” (CATALÀ, 2005, p. 133)

Para tratar do deslocamento neste filme, é preciso definir a especificidade da experiência migratória. Ao tratar dos migrantes no século XXI, Michel Agier afirma o seguinte:

Mantidas na incompletude de seus percursos migratórios, vivendo sob as ameaças de prisão nas cidades ou de morte nos desertos ou nos mares, eles revivem as vidas antigas dos párias (em campo), dos errantes (no mar, nas florestas e nos desertos) ou dos metecas (trabalhadores urbanos ou sazonais agrícolas mantidos em situação irregular contra sua vontade). Eles parecem todos bloqueados na fronteira da vida real, bem como naquela das cidades rumo às quais se dirigem; e ainda assim é lá, nas fronteiras que se estendem no tempo e no espaço, que eles se tornam cosmopolitas. Saindo de seu lar e do seu 'eu' identitário, eles atravessam vários países lentamente; devem falar algumas palavras em várias línguas; se confrontam com a realidade de vários países, experienciando o seu relevo difícil, a dureza dos Estados-nações ao descobrir seus policiais ou locais de detenção, a compaixão das organizações internacionais que lhes falam dos Direitos do Homem enquanto cuidam deles em seus campos [de refugiados], o medo dos ribeirinhos com seus territórios protegidos; e eles aprendem a superar seus próprios medos para conseguir sobreviver avançando. (AGIER, 2016, p. 47, tradução nossa<sup>7</sup>).

Para o autor, os migrantes experienciam o mundo de forma singularmente concreta e vívida. Enquanto o cidadão comum viaja de forma protegida, confortável e segura, os migrantes sentem e vivem a materialidade das fronteiras e dos deslocamentos. Obrigados a abandonar seus lares e países de origem, os migrantes se lançam ao mundo sem certezas. Ao atravessar diversos países, eles são confrontados à materialidade do deslocamento de forma radical, sem nenhum dos confortos que resguardam aqueles que viajam a lazer. Quer estejam confinados em campos de refugiados ou à mercê de traficantes de pessoas, os migrantes perdem agência sobre suas vidas. Eles são obrigados a aguardar sem saber até quando ou se deslocar sem saber para onde.

Há nessa experiência migratória delineada por Agier um deslocamento que remete à viagem nos moldes requeridos pelo filme-ensaio.

[...] os ensaios de viagem se movem por ambientes diferentes, novos ou bem conhecidos, para criar ensaios em que a experiência do espaço redefine um eu em um 'outro lugar' em constante mudança. Na luta ensaística para conhecer, habitar e comunicar espaços, a tradicionalmente segura voz epistolar de um viajante se torna uma voz à deriva e deslocada – um sujeito ausente em terras estrangeiras, um estrangeiro em casa, uma mente exilada da natureza – explorando geografias

---

<sup>7</sup> Texto original: “*Maintenus dans l'inachèvement de leurs parcours migratoires, vivant sous les menaces de l'arrestation dans les villes ou de la mort dans les déserts ou les mers, ils revivent les vies anciennes des parias (en camp), des errants (en mer, dans les forêts et les déserts) ou des métèques (travailleurs urbains et saisonniers agricoles maintenus en situation irrégulière contre leur gré). Ils semblent tous bloqués à la frontière de la vie réelle comme à celle des sociétés et des villes vers lesquelles ils se dirigent, et pourtant c'est là, dans les frontières s'étendant dans le temps et dans l'espace, qu'ils deviennent cosmopolites. Sortis de chez eux et de leur 'soi' identitaire, ils traversent plusieurs pays lentement, doivent parler quelques mots de plusieurs langues, se confrontent à la réalité de plusieurs pays en éprouvant leur relief difficile, à la dureté des États-nations en découvrant leurs polices ou leurs locaux de rétention, à la compassion des organisations internationales qui leur parlent de droits de l'Homme tout en les soignant dans leurs camps, à la peur des riverains avec leurs territoires protégés, et ils apprennent à surmonter leurs propres peurs pour pouvoir survivre en avançant.*” (AGIER, 2016, p. 47)

interiores e exteriores da vida cotidiana por meio, por exemplo, do anonimato global de uma paisagem urbana, do fluxo cultural da mobilidade turística ou da violência extática do mundo natural." (CORRIGAN, 2015, p. 106-107)

Timothy Corrigan, ao estabelecer o filme-ensaio excursivo como modo ensaístico, trata de deslocamentos bastante idílicos, fruto da escolha do realizador ou da realizadora. Em *Viajante da meia noite*, estamos diante de um deslocamento forçado. A deriva não é uma escolha pela forma de viajar mas uma necessidade, dadas as sucessivas negações de pedidos de refúgio, as condições geopolíticas no Afeganistão e a proliferação de fronteiras. No entanto, apesar desta crucial distinção, considero que o conceito de filme-ensaio excursivo pode ainda assim iluminar e permitir que analisemos aspectos estilísticos e formais do filme de forma frutífera.

Estabelecida essa importante diferenciação, cumpre retomar os trechos analisados no primeiro tópico, em que o sujeito ensaístico, por intermédio da narradora Nargis, sofre uma transformação que parece realizar a passagem da aceção de viagem nos moldes ensaísticos de Corrigan para a concepção da experiência migratória de Agier.

O deslocamento se inicia de forma relativamente segura, em carros e na companhia de compatriotas. A família, apesar de em fuga, parece estar no controle de seu caminho. No entanto, para avançar, é preciso aos poucos ceder controle. A partir do momento em que a família contrata traficantes de pessoas, perde controle sobre seu caminho. A deriva deixa de ser uma escolha e ocorre até mesmo contra sua vontade. Emblemático desta transformação é o fato de a família ser abandonada pelos traficantes de pessoas à beira de uma estrada, após diversas ameaças. A esse ponto, Hassan Fazili e Fatima são obrigados a chamar a polícia e passarão a ser confinados, primeiro na prisão e, em seguida, em campos de refugiados.

Para Nargis, o deslocamento começou como uma descoberta, mais uma viagem lúdica em que podia dar vazão à sua curiosidade infantil. No entanto, à medida que a família avança em seu percurso, a garota se torna mais ciente das limitações e dos perigos que a rondam, e cada vez mais impactada por eles. O deslocamento deixa de ter os ares idílicos de busca delineados por Corrigan e passa a ter a urgência da sobrevivência.

Assim, em *Viajantes da meia noite*, a partir da narradora Nargis, o sujeito ensaístico à deriva empreende um processo de desconstrução e reconstrução de si a partir dos encontros e embates com a materialidade da migração, com os espaços fronteiriços, os outros migrantes, os traficantes de pessoas – mas também consigo mesmo em seus papéis de realizador, pai e marido.

### **Entre a deriva e a fuga, a crise migratória em *Viajante da meia noite***

Gostaria de delinear alguns aspectos estéticos que permitem relacionar o filme ao contexto sócio-político da crise migratória. A partir da decupagem da obra, observa-se que *Viajante da meia noite* se estrutura em blocos – ao todo quatorze. Exceto o primeiro bloco, que consiste na abertura do filme, cada um deles se inicia com uma cartela que demarca, em letreiros, os deslocamentos realizados pela família e os dias

transcorridos desde o início da viagem. Na Figura 1, o primeiro letreiro exibido demarca o início da viagem, no Tadjiquistão. É assim que o filme nos situa no espaço e no tempo em relação à jornada. Fora dessas cartelas, observamos que não há preocupação em utilizar planos ou inserir falas que estabeleçam essa noção espaço-temporal. Pelo contrário, a escolha dos planos parece contribuir para que, em nossa experiência estética, nos sintamos deslocados, assim como a família em migração.



**Figura 1 - Cartela que delimita o início do segundo bloco do filme**

Fonte: Viajante da meia noite (Hassan Fazili, 2019)

As especificidades do processo de produção que delineei na introdução estabelecem a estética da obra. A narrativa é composta principalmente por imagens realizadas com celulares durante a migração. A câmera na mão e o uso de planos longos atravessam o filme. O movimento está constantemente presente, seja nos deslocamentos de câmera intencionais (*travelling* e panorâmica), seja no próprio manejo do corpo de quem opera a câmera.



**Figura 2 - Imagens de arquivo de Hussain Hashemi Qureysh**

Fonte: Viajante da meia noite (Hassan Fazili, 2019)

Esta estética é quebrada em certos blocos, que funcionam como elementos autônomos uns dos outros. No quinto bloco, aos 18 minutos, Hassan Fazili compartilha a história de seu amigo Hussain Hashemi Qureysh, um homem comum que se tornou membro do Talibã. Para construir este bloco, são usadas imagens de arquivo doméstico, em contraste com o restante da narrativa que utiliza imagens feitas expressamente para o filme. Este contraste em textura de imagem e proporção de tela é visível nas diferenças entre a Figura 1 e a Figura 2. A Figura 2, *frame* do quinto bloco, tem uma proporção de tela de 16:8. A granulação e a textura da imagem remetem a filmagens feitas bem antes do início da jornada da família, que foi registrada por celulares.

Na estética da montagem de *Viajante da meia noite* sobressai a forma como as imagens abraçam a precariedade da jornada. Elementos que usualmente seriam considerados erros e excluídos no processo de edição são fundamentais na estética da obra. Permanecem na imagem as correções de foco, que demonstram a espontaneidade das movimentações dos corpos e da câmera pelo espaço; mas também os reenquadramentos realizados durante o plano, momentos singelos em que quem opera a câmera procura para onde olhar. A sequência das Figuras 3, 4 e 5 apresenta justamente um momento de reenquadramento em que a câmera passeia de Fatima para Zahra, passando pelo chão. Em uma estética de montagem que primasse por foco e nitidez, talvez este momento singelo fosse cortado na ilha de edição.

Todos esses aspectos estilísticos do filme contribuem para oferecer um olhar singular da vida de uma família em migração. *Viajante da meia noite* só é possível graças a um processo experienciado pelo realizador Hassan Fazili. Apropriando-se de recursos retóricos singularmente ensaísticos, o realizador retorna às imagens realizadas durante a migração de sua família de forma a tecer reflexões.



**Figura 3: Fatima Houssaini**

Fonte: *Viajante da meia noite* (Hassan Fazili, 2019)



**Figura 4: momento de reenquadramento, em que vemos o chão**

Fonte: *Viajante da meia noite* (Hassan Fazili, 2019)



**Figura 5: Zahra deitada em sua cama**

Fonte: *Viajante da meia noite* (Hassan Fazili, 2019)

De acordo com Weinrichter (2007), *voltar a ver* é um processo essencial ao filme-ensaio. É necessário que haja uma distância reflexiva entre o realizador e os materiais por ele manejados, o que se dá principalmente a partir de duas técnicas, a *voz-over* e a montagem. Em *Viajante da meia noite*, o uso da *voz-over*, em especial o recurso a narradores para manifestar as reflexões do ensaísta, bem como as características gerais da montagem, que evidenciam a precariedade da jornada, são recursos singularmente ensaísticos.

Hassan Fazili vive, dá a ver a crise migratória no século XXI e reflete sobre ela. *Viajante da meia noite* só é possível por ser ancorado em uma pessoa imersa em experiências coletivas vivenciadas no processo de deslocamento. O drama de uma família afegã em fuga, vivido e testemunhado pelo ensaísta, converte-se em uma reflexão acerca da crise migratória no século XXI.

## Considerações finais

Em *Viajante da meia noite*, o deslocamento impulsiona e dá forma ao processo de reflexão imprescindível ao filme-ensaio. O fato de a obra ser motivada e permeada por um deslocamento forçado tensiona o conceito de filme-ensaio excursivo. O modo ensaístico teorizado por Corrigan trata de uma viagem aparentemente idílica, na qual o sujeito ensaístico se lança de forma a se desconstruir e reconstruir-se no contato com a alteridade. O que contrasta com o deslocamento forçado, motivado pela sobrevivência.

No entanto, em *Viajante da meia noite* ocorre também um processo de desconstrução e reconstrução do sujeito ensaístico. Hassan Fazili, como diretor, constrói um sujeito ensaístico, instância enunciativa da narrativa, que faz uso de narradores – como Nargis – para tecer suas reflexões. Essas estratégias retóricas ensaísticas são empregadas para explorar um deslocamento com motivações e circunstâncias específicas à condição do migrante no século XXI:

Enquanto alguns não suportam ver, outros não suportam viver e fogem. Nessa travessia, rumam por caminhos incertos, enfrentam naufrágios, percorrem longas e tortuosas caminhadas, são confinados em campos de refugiados, são vítimas de xenofobia e de toda a sorte de violações de direitos humanos. Nem sempre é melhor a vida que lhes aguarda do outro lado da trincheira. (MACIEL, 2019)

Em *Viajante da meia noite*, Hassan Fazili, Fatima Hussaini, Nargis Fazili e Zahra Fazili sobrevivem à difícil jornada migratória brevemente descrita aqui. A partir das alegrias e dos traumas experienciados e compartilhados por uma família afegã em fuga, o ensaísta audiovisual tece uma reflexão singular que, para além de sua própria família, reverbera a experiência de pessoas em circunstâncias semelhantes. Esta reflexão parte da esfera privada para se converter em uma discussão pública e urgente acerca da experiência migratória no século XXI.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGIER, Michel. *Les migrants et nous: Comprendre Babel*. Paris: CNRS Editions, 2016.

CATALÀ, Josep M. Film-ensayo y vanguardia. In: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Jostexo (orgs.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. (Trad. Luis Carlos Borges) Campinas, SP: Papirus, 2015.201

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: *O dizer e o dito*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.

FAZILI, Hassan; MAHDAVIAN, Emelie. *Midnight Traveler – Filmmaker Statements*. [2021?]. Disponível em: <https://www.thepartysales.com/wp-content/uploads/2021/03/MidnightTravelerDP.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2021.

MACIEL, Ana Carolina. Memória e Direitos Humanos. O conflito sírio em sons e imagens. In: *Jornal da Unicamp*, 6 mai. 2019. Disponível em:

<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/direitos-humanos/memoria-e-direitos-humanos-o-conflito-sirio-em-sons-e-imagens#1>. Acesso em: 20 nov. 2021.

RASCAROLI, Laura. *The personal camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. New York: Wallflower Press, 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade. In: *DOC On-line* – Revista Digital de Cinema Documentário, n. 26, 2019, p. 25-35. DOI: 10.25768/fal.doc.26.ar02. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/639/pdf>. Acesso em: 3 ago. 2021

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Passagens entre o filme-ensaio e o documentário (revisões/problematizações). In: *DOC On-line* – Revista Digital de Cinema Documentário, n. 30, 2021, p. 145-168. DOI: 10.25768/21.04.02.30.07. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/1006/pdf>. Acesso em: 3 dez. 2021.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. 2006. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus.

WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

### Referência filmográfica

*Viajante da meia noite*. Direção: Hassan Fazili. EUA: Old Chilly Pictures, 2019.

### Milena Ribeiro

Diretora, roteirista e produtora goiana. É mestranda no Programa de Pós-graduação em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde pesquisa a interseção entre o filme-ensaio e as migrações, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Carolina de Moura Delfim Maciel, pesquisadora sênior da Cátedra Memorial Unesco em 2021. É membro do Grupo de Pesquisa “Trajetórias sem fronteiras: cinemas do refúgio contemporâneo” (Unicamp–CNPq). Em 2019, roteirizou e dirigiu o curta *A bicicleta*, premiado na 19ª edição da Goiânia Mostra Curtas e no VII Tudo Sobre Mulheres, e exibido no Dia Internacional da Mulher em 2020 pelo IMPO – Centro de Información Oficial do Uruguai. Em 2020, foi vencedora do Prêmio Cora com *Agência de desencontros*, série ficcional de comédia investigativa. Atualmente, roteiriza e desenvolve o longa de ficção infanto-juvenil *As Pés de Moleca e a Doceria da Bruxa de Maria Mole*, semifinalista do Prêmio Cabíria (2021), em coprodução com a Globo Filmes e o canal Gloob.