

A experiência migrante encenada: uma análise das entrevistas no documentário *Les 12 enfants du rabbin*

The Migrant Experience Staged: An Analysis of the Interviews in the Documentary *Les 12 enfants du rabbin*

SANDRA STRACCIALANO COELHO

Universidade Federal da Bahia, Brasil
sandrixcoelho@gmail.com

JOSÉ FRANCISCO SERAFIM

Universidade Federal da Bahia, Brasil
serafimjf@gmail.com

Abstract

The general objective of this article is to problematize the place of first person's documentaries in the context of a migrant and diasporic cinema, as defined by Berghahn & Sternberg, for whom this contemporary filmography should be understood as the result of one of the most significant practices regarding the artistic expression of migrant and diasporic groups since the 1980s. For this, an analysis is made of the documentary *Les 12 enfants du rabin*, made in 2007 by Yäel Bitton, with special attention to the interviews that the filmmaker conducts with his family in different countries. The analysis of these interviews is based on the works of Leonor Arfuch on the relevance of this discursive practice in the contemporary biographical space. It also exchanges with the poetic analysis of the documentary interview as advocated by Leger Grindon, an author who proposes five categories from which it would be possible to investigate the relationship established in the films between the interviewers, interviewees and viewers. As a result of the analysis, the contribution of this filmography stands out as the possibility of self-representation of migrant and diasporic communities, as well as for the investigation of the intricate intercultural scenarios involved in subjective experiences in such contexts, especially with respect to the dynamics of otherness in domestic spaces.

Keywords: Documentary film; Migration; Diaspora; Interviews; *Les 12 enfants du rabbin*.

Resumen

El objetivo general de este artículo es problematizar el lugar de la producción documental en primera persona en el contexto de un cine migrante y diaspórico, según lo definido por Berghahn & Sternberg, para quien esta filmografía contemporánea debe entenderse como el resultado de una de las prácticas más significativas con respecto a la expresión artística de los grupos migrantes y diaspóricos desde los años 1980. Para ello, presenta un análisis del documental *Les 12 enfants du rabin*, realizado en 2007 por Yäel Bitton, con especial atención a las entrevistas que realiza el cineasta con su familia en diferentes países. El análisis de estas entrevistas se basa en el pensamiento de Leonor Arfuch sobre la relevancia de esta práctica discursiva en el espacio biográfico contemporáneo. También dialoga, desde el punto de vista del método, con la propuesta de un análisis poético de la entrevista documental como lo propugna Leger Grindon, autor que propone cinco categorías a partir de las cuales sería posible investigar la relación establecida en las películas entre los entrevistadores, entrevistados y espectadores. Como resultado del análisis, la contribución de esta filmografía se destaca como posibilidad de auto-representación de las comunidades migrantes y diaspóricas, bien como para la investigación de los intrincados escenarios interculturales involu-

crados en las experiencias subjetivas en tales contextos, especialmente con respecto a las dinámicas de la alteridad en espacios domésticos.

Palabras clave: cine documental; migración; diáspora; entrevista; *Les 12 enfants du rabbin*.

1. Introdução

O presente artigo tem como objetivo geral problematizar o lugar da produção documental em 1ª. pessoa no contexto de um cinema migrante e diaspórico, tal como definido por Berghahn & Sternberg (2010), para quem essa filmografia contemporânea deve ser compreendida como resultado de uma das práticas mais significativas no que diz respeito à expressão artística dos grupos migrantes e diaspóricos a partir dos anos 1980. O interesse nesse momento não é, contudo, o de desenvolver uma discussão teórica mais aprofundada a respeito dos diferentes conceitos associados a essa temática, seja do ponto de vista dos estudos cinematográficos, seja no daqueles sobre os estudos da temática migratória¹, mas caminhar, mais especificamente, no sentido de refletir sobre alguns dos desafios e potencialidades que têm se apresentado especialmente no que diz respeito à análise fílmica desse conjunto de documentários.

Para além daquilo que aparentemente une essa filmografia sob a proteção de um guarda-chuva que permite identificá-la enquanto *corpus* de pesquisa, cada filme desse universo inevitavelmente tem nos apresentado seu traço particular, o qual, muitas vezes, escapa à lógica do conjunto, desafiando-o. Nesse sentido, o artigo proposto quer ser considerado a partir de um movimento centrífugo que tem parecido de grande interesse para a investigação, na medida em que cada trajetória de análise que se lança, a partir do centro desse *corpus*, de certo modo ajuda a iluminar sua complexidade e especificidades internas.

No entanto, frente à intenção de empreender tal movimento, é preciso partir ao menos de um conceito inicial que nos possa ser útil para localizar seu possível centro. Nesse sentido, é preciso constituir uma base teórica mínima para a aproximação com relação a essa filmografia documental característica. Essa base, em questão, é justamente a que define e caracteriza a existência de um “cinema migrante e diaspórico”, tal como proposta pelas pesquisadoras Daniela Berghahn e Claudia Sternberg a partir do contexto de uma ampla investigação coordenada por ambas entre 2006 e 2008, e que contou com a colaboração de pesquisadores de diferentes países, dedicados a mapear o campo dessa produção cinematográfica contemporânea na Europa a partir dos anos 1980. Como premissa central desse projeto, as autoras afirmam que:

[...] migrant and diasporic film must be seen – alongside music – as the most significant and influential popular and artistic practice with regard to the (self-) representation of migrant and diasporic groups and their experiences and concerns. Migrant and diasporic cinema addresses questions of identity formation, challenges national and ethnocentric myths, and revisits and revises traditional historical narratives. (Berghahn & Steinberg, 2014, p. 2)

No interior dessa produção é que se localiza o filme aqui investigado, e que em nosso caso possui a particularidade de estar circunscrito ao gênero documental, *locus* de análise

1. A esse respeito, vale notar que temos encontrado nessa pesquisa várias encruzilhadas e possibilidades teóricas compreendidas entre conceitos como autobiografia, cinema ensaio, *world cinema*, interculturalidade, pós e decolonialismo, transnacionalismo, dentre outros, e sobre os quais seria muito difícil aprofundar nos limites do presente artigo.

que observamos ser menos privilegiado pelos diferentes autores dedicados ao estudo da temática migratória no cinema (Coelho, 2017). Uma produção que costuma também, de modo geral, desafiar a ideia de cinemas nacionais a partir de narrativas cuja primeira pessoa que as organiza encena diferentes fronteiras, e que configura uma cinematografia em processo de rápida expansão.

Do ponto de vista conceitual, percebe-se que Berghahn & Sternberg defendem a noção de um “cinema migrante e diaspórico” por permitir a elas marcar a distinção que julgam significativa entre a experiência migrante, geralmente de 1ª. geração, daquela vinculada a diferentes contextos diaspóricos e às vivências dos descendentes de migrantes. Ao contrário de outras tentativas teóricas de delimitação a partir dessa mesma distinção, dentre as quais podemos citar o polêmico conceito de pós-memória² (Hirsch, 1997; 2012), as autoras chamam a atenção para algumas características comuns ao espectro dessa produção, tais como o fato de que, em ambos os casos, estão compreendidos filmes que não se limitam exclusivamente a narrar a experiência pessoal de seus diretores e que muitas vezes focalizam outros membros do círculo familiar, além de quase sempre se abrirem para a reflexão sobre contextos mais amplos que afetam uma determinada comunidade.

Outro ponto de convergência levantado pelas autoras diz respeito à presença de uma estética particular que caracteriza a maioria de tais filmes, e que quase sempre diz respeito a existência de um diálogo entre diferentes matrizes culturais, o que materializa uma espécie de “dupla consciência”. Ainda no rol dessa caracterização, chamam a atenção para a preponderância do tema da viagem ou do deslocamento que se vê em grande parte dessa filmografia, assim como para a desestabilização operada no eixo que costuma unir a dinâmica cultural entre diferentes centros e suas margens. Por fim, destacam que as narrativas de grande parte desse cinema migrante e diaspórico se caracterizam, quase sempre, por um engajamento central ou crucial com o outro, o qual é apropriado cultural e cinematograficamente de diferentes formas.

Esse último ponto levantado, que convoca as intrincadas dinâmicas de alteridade comumente presentes nesse conjunto de filmes, merece aqui ser destacado. Do ponto de vista das estratégias de análise fílmica, chama a nossa atenção, mais especificamente, as formas criativas e diversas pelas quais essas dinâmicas se materializam em som e imagens nesses filmes.

De modo geral, é possível afirmar que lidamos com filmes que colocam em ação dinâmicas intersubjetivas complexas, não apenas entre sujeitos posicionados a partir de culturas distintas e por vezes múltiplas, como a partir de um determinado passado em comum. Encontramo-nos, assim, frente a cineastas que quase sempre abordam outros que lhe são em alguma medida familiares (ainda que muitas vezes distantes). Também são realizadores que habitualmente incluem a trajetória de deslocamento para a terra de seus antepassados na narrativa documental, dramatizando e expondo na tela sua busca por respostas, o que perfaz um percurso que se apresenta ao espectador, simultaneamente, como o processo de realização do próprio filme.

Além disso, vale notar que é nestes deslocamentos que muitas vezes diretores e diretoras vão entrar em contato com parentes por vezes desconhecidos até então e que materia-

2. Conceito que foi desenvolvido por Marianne Hirsch especialmente no contexto de análise de produções artísticas de descendentes de vítimas do Holocausto e que passou a ser apropriado em análises afins, nas quais exista a distância geracional frente a um determinado evento traumático experienciado no contexto familiar. Para uma visão inicial sobre as discussões críticas acerca do conceito, especialmente aquelas relativas a nosso corpus de pesquisa, ver Sarlo (2007) e Seliprandy (2015).

lizam, na cena, a ambiguidade e o estranhamento que resulta dessa coexistência entre o familiar e o diferente que caracteriza tais narrativas. Outras vezes ainda, curiosamente, se observa que podem se aproximar de personagens que são completamente desvinculados de seus ambientes familiares e domésticos, mas que, por questões culturais em comum, surgirão como espelhos de determinadas questões identitárias que desejam acessar em seus filmes. Até aqui não falamos ainda sobre documentários específicos, com o intuito de apenas traçar um panorama mais geral da multiplicidade e dos diferentes níveis que a análise desse *corpus* pode percorrer, assim como dos desafios que temos encontrado nessa tarefa.

No sentido de enfrentar essas diferentes questões, identificamos e propusemos, em reflexões recentes (Coelho, 2019), alguns eixos centrais de análise que nos pareceram interessantes para pensar essa filmografia documental específica. São eles: (1) a análise dos arquivos visuais e sonoros, com foco em seus efeitos na experiência espectral; (2) a análise da *mise en scène* característica do comentário em 1ª. pessoa que quase sempre conduz a narrativa; (3) a análise da poética das entrevistas realizadas pelos diretores ao longo dos filmes. Vale dizer, contudo, que a delimitação de cada um desses eixos não se propõe como exaustiva e nem implica na dissociação entre tais elementos no momento das análises que temos empreendido, pois, na maioria das vezes, observamos sua atuação simultânea e articulada na matéria fílmica. Vislumbramos, ainda, ao avançarmos na investigação, a pertinência da proposição de um possível quarto eixo de análise, que permita incluir a consideração da encenação (ou *auto-mise en scène*) dos personagens que habitam esses filmes e que, muitas vezes, compartilham em alguma medida do próprio projeto de realização audiovisual.

No exercício de reflexão e análise que aqui propomos, elegemos como objeto de nossa atenção o documentário *Les 12 enfants du rabbin*³, concebido e dirigido pela cineasta Yael Bitton em 2007 a partir de uma coprodução entre França, Suíça e Estados Unidos, com o objetivo de nos determos mais especificamente no eixo de análise das entrevistas.

Les 12 enfants du rabbin é um documentário que tematiza a migração dos avós paternos da diretora que deixaram o Marrocos no início dos anos 1960, junto com seus 12 filhos. Desse movimento migratório inicial, realizado pelos avós, se configurou a dispersão dessa família por diferentes países e continentes ao longo das décadas seguintes. No momento em que a diretora realiza seu filme, aproximadamente metade dos filhos do casal marroquino ainda habita Israel, país que se estabeleceu como primeiro destino dessa família, enquanto praticamente a outra metade se instalou nos EUA. Nesse cenário, somente o pai da cineasta acabou por se instalar na Europa após deixar Israel, inicialmente em Estrasburgo, onde realizou seus estudos universitários e posteriormente na Suíça, em Genebra, onde passou a viver com esposa e filhos. Não por acaso, trata-se de um filme multilíngue, com diálogos em francês, inglês e hebraico, de acordo com outra característica comum ao cinema migrante e diaspórico e que tem sido tematizada especialmente por autores como Naficy, que defende a ideia de um “cinema com sotaque” (*accented cinema*) como eixo para pensar as filmografias diaspóricas contemporâneas (2001).

Da história desse movimento de dispersão familiar, que Bitton deseja compreender e narrar, queremos demonstrar em que medida os relatos e entrevistas que são registrados pela diretora nesses diferentes espaços geográficos irão se cruzar ao longo do filme, não

3. Vale notar a referência que o título do filme faz às doze tribos de Israel, que de acordo com a tradição judaica teriam se originado dos filhos de Jacó, neto de Abraão.

apenas para recompor os elementos da história familiar, mas, sobretudo, para encenar as aproximações e distanciamentos entre os membros dessa família que se estabeleceram ao longo do tempo. Estratégias como essa, articuladas pela cineasta especialmente no momento da montagem, fazem reverberar e de certa forma colocam à prova narrativas históricas que por vezes carecem de incluir no seu horizonte experiências intersubjetivas como as que se apresentam no filme e que encontram, na materialidade do cinema, uma forma talvez privilegiada de expressão.

Contudo, antes de adentrarmos na consideração mais específica do filme, é necessário introduzirmos algumas balizas teórico-metodológicas preliminares, a partir das quais as entrevistas de *Les 12 enfants du rabbin* serão consideradas e analisadas.

2. Metodologia: da análise das entrevistas no contexto do documentário migrante e diaspórico na 1ª. pessoa

Parte das estratégias metodológicas que nos parecem de especial interesse para a consideração do filme analisado, e que já foi citada enquanto um dos eixos que temos priorizado na investigação dessa produção, a análise das entrevistas foi eleita como foco de atenção no presente artigo, tendo em vista as particularidades do documentário a ser analisado. Nesse sentido, partimos do pressuposto de que as estratégias de análise sugeridas não constituem uma receita a ser replicada indiscriminadamente a todos os filmes que temos investigado. Apesar da proposição de alguns eixos centrais a partir dos quais geralmente orientamos nossos olhos e ouvidos com relação a cada filme documental que participa desse cinema migrante e diaspórico na 1ª. pessoa, acreditamos que cada um deles deverá ser acionado com maior ou menor intensidade de acordo com o que cada filme nos apresenta, respeitando, assim, o movimento analítico centrífugo que escolhemos adotar.

Contudo, é importante ressaltar que a centralidade da análise das entrevistas em nossa pesquisa se justifica, simultaneamente, pela compreensão teórica do lugar que esta tem ocupado no espaço biográfico contemporâneo. Para tal, nos alinhamos com a perspectiva defendida por Leonor Arfuch (2010),⁴ para quem:

Se o interesse em dar conta, em termos discursivos e narrativos, das formas de subjetivação que contribuía para a afirmação de uma nova privacidade me conduziu ao espaço biográfico, minha indagação não se esgotaria em sua configuração geral. Antes, na interatividade dessas formas, nos diferentes suportes e estilos que me eram dados confrontar, desenhavam-se algumas linhas recorrentes que valiam a pena analisar em particular. Assim, foi ganhando importância, entre os diversos registros da expressão vivencial, a entrevista, um gênero sem dúvida predominante na comunicação midiática, que condensa admiravelmente os “tons” da época: a compulsão de realidade, a autenticidade, o “ao vivo”, a presença (Arfuch, 2010, 23).

O pensamento da autora a respeito da entrevista midiática enquanto *locus* estratégico para a análise de diferentes expressões que compreendem o espaço biográfico recente

4. A noção de espaço biográfico, conforme apresentada por Arfuch (2010), é declaradamente “emprestada” de forma metafórica pela autora dos escritos de Philippe Lejeune (2008) sobre a autobiografia. Contudo, difere da abordagem original do autor francês por sua proposta de investigar o “retorno do sujeito” e sua proliferação contemporânea nos mais diferentes textos, os quais a autora aborda a partir de uma perspectiva intertextual que aposta na possibilidade de “*leitura de um fenômeno de época*” (p.23).

surge, em um primeiro momento, no interesse sobre a entrevista enquanto situação comunicativa dialógica (no sentido bakhtiniano do termo), tema que Arfuch desenvolveu inicialmente nos anos de 1990, e que veio a ser retomado no início do século XXI em sua obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*⁵. Nesta obra mais recente, a autora considera ser de fundamental importância não tanto investigar os “conteúdos” (auto)biográficos que proliferam na contemporaneidade, colocando à prova sua possível (ou impossível) verdade, mas, sobretudo, lançar um olhar atento para as estratégias a partir das quais estas narrativas têm se materializado naquilo que considera como diferentes tecnologias da presença que caracterizam a contemporaneidade.

Ao olhar na direção de tais estratégias, a autora destaca a importância daquilo que denomina como “gêneros primários” (Arfuch, 2010, p. 80): formas discursivas que remetem à experiência cotidiana e a partir das quais o sujeito se materializaria, dialogicamente, das próprias dinâmicas da conversação. Especialmente do ponto de vista das narrativas midiáticas investigadas pela autora, e que aqui nos interessam, é justamente na prática da entrevista que Arfuch irá localizar a reinscrição dessa forma cotidiana de comunicação social no espaço biográfico.

Podemos afirmar, então, que é nesse sentido primeiro que a análise das entrevistas se apresenta como fundamental para a compreensão dos filmes que nos interessam, na medida em que pode nos ajudar a iluminar as dinâmicas intersubjetivas colocadas em cena nessa filmografia e que, como já citado, constituem uma das características do cinema migrante e diaspórico apontadas por Berghahn & Sternberg (2010). Mais do que isso, é importante ressaltar que, no caso específico dos cineastas que têm tematizado suas experiências familiares de migração, as entrevistas realizadas ao longo de seus filmes adquirem nuances particulares, tendo em vista que os papéis de entrevistador e entrevistados geralmente se vêem atravessados por relações familiares que estão inseridas no contexto de uma busca por compreender um passado que muitas vezes é silenciado.

Partindo desses pressupostos teóricos mais gerais, e no sentido de operacionalizar essas dimensões teóricas sobre a entrevista nos termos de uma análise fílmica, apostamos no interesse do método de análise proposto por Leger Grindon (2007), autor que considera a reflexão sobre as distintas dimensões da entrevista documental como ainda insuficiente em grande parte da literatura sobre o gênero. A partir da consideração dessa lacuna, Grindon propõe o estabelecimento de uma poética específica baseada na própria tradição histórica do documentário e que, portanto, se organizaria segundo suas principais linhas de força, as quais o autor considera como não excludentes.⁶

Por um lado, Grindon ressalta uma primeira vertente documental em que a entrevista dialogaria de modo mais próximo com o telejornalismo, e às quais o autor alinha especialmente a tradição de documentários políticos estadunidenses, da qual destaca a figura de Emile de Antonio – diretor de filmes como *In the year of the pig* (1968) e cujos filmes são

5. Ao comentar especificamente sobre esse desenvolvimento conceitual a respeito da entrevista, iniciado em *La entrevista: una invención dialógica* (1995), a autora afirma que: “Naquela etapa, perfilara-se a qualidade (inter)subjetiva do gênero, sua virtualidade biográfica, isto é, seu dom peculiar de induzir, mesmo direcionada para outros objetivos, a exposição da interioridade, da afetividade, da experiência” (Arfuch, 2010, p.31).

6. Julgamos ser importante essa observação tendo em vista estarmos cientes de que, devido aos limites do artigo, é possível que a proposta destas linhas de força se apresente de forma aparentemente esquemática e redutora. Acreditamos que o tema merece maior aprofundamento e que a própria visão de Grindon sobre a história do documentário pode ser problematizada. Contudo consideramos que, do ponto de vista da análise a que nos propomos, a proposta do autor nos fornece meios suficientes e bem delimitados que nos permitem atingir os objetivos desse artigo, além de ser, de fato, uma das poucas propostas disponíveis para a análise da entrevista documental.

marcados pela dinâmica fluida e irônica entre materiais de arquivos e entrevistas, operada na montagem. Por outro lado, o autor localiza uma segunda vertente principal, nas quais as entrevistas apostariam sobretudo na potência do encontro dos sujeitos frente à câmera e que tem como paradigma o cinema verdade de Jean Rouch (aqui o autor remete, mais especialmente, ao filme *Crônica de um verão*, realizado pelo diretor e antropólogo francês em coautoria com Edgar Morin em 1961).

No desenvolvimento de sua proposta poética sobre a entrevista, que decorre da consideração e reflexão sobre essas duas linhas centrais da tradição documental, o autor acaba por delimitar as cinco categorias de análise da materialidade audiovisual que tomaremos como base para a análise que se segue na próxima seção. A partir delas, Grindon acredita ser possível investigar a relação tríplice que se estabelece, nos filmes, entre entrevistador, entrevistados e espectadores, uma relação tríplice que nos interessa enquanto forma de abordar as dinâmicas intersubjetivas materializadas audiovisualmente em *Le 12 enfants du rabbin*. Resumimos, abaixo, cada uma de tais categorias brevemente, com a intenção de que possam ser exemplificadas e mais bem exploradas a partir da consideração de trechos específicos do filme. São elas:

- (1) a análise de como se manifesta (ou não) a *presença* do cineasta na cena, na qualidade de entrevistador;
- (2) a análise da *perspectiva* adotada frente ao entrevistado, dimensão que inclui a consideração de elementos como enquadramento, distância e movimentação da câmera, assim como o próprio cenário que compõe a cena da entrevista;
- (3) a análise do *contexto pictórico* (ou imagético) ao qual a entrevista se vê associada e que contempla sua articulação possível a diferentes imagens, incluindo assim, no horizonte de análise, a lógica da montagem de que a entrevista participa;
- (4) a análise da *performance* do entrevistado, que inclui a consideração das qualidades de sua fala, postura, movimentação e gestos;
- (5) a análise da *polivalência* da entrevista, que diz respeito a uma dimensão analítica mais geral, e que tem como objetivo perceber qual a orientação retórica da entrevista no interior do discurso fílmico.

A respeito dessa última categoria, que se distingue das demais por incluir de modo mais explícito a consideração dos efeitos gerais do conjunto de entrevistas de um documentário sobre os espectadores, Grindon afirma que:

Polyvalence is distinct from the other four because rather than being an aspect of the interview's design it emerges as a result of the whole. Polyvalence gauges the interview's overall formal effect. Here the choice arises between affirming or undermining the authority of the interviewee as opposed to a more exploratory approach in which the subject develops and evolves over the course of an interview, expressing hesitation, doubt, ambivalence, or even contradiction (Grindon, 2007, p. 8).

Estabelecidos, brevemente, os eixos gerais de análise, nos dedicaremos, em seguida, à consideração de alguns trechos selecionados de *Les 12 enfants du rabbin* que nos permitirão explorá-los melhor.

3. Resultados: da poética das entrevistas em *Les 12 enfants du rabbin*

Antes de adentrar em cada um dos trechos escolhidos, no entanto, é importante frisar que a escolha pelo viés de análise de *Les 12 enfants du rabbin* também se justifica pelo fato de que, ainda que dois outros elementos característicos e distintivos dos documentários em 1ª. pessoa estejam presentes no filme – o comentário em 1a. pessoa e o uso de materiais de arquivo –, nenhum deles ocupa de fato um lugar de destaque no fio narrativo que conduz esse documentário.

Nesse sentido, observamos que a narração da diretora, que marca o início e o final do filme, praticamente silencia entre esses dois extremos, dando assim, à voz dos entrevistados e seus testemunhos, um lugar privilegiado. Nota-se, inclusive, que a intervenção da diretora de um modo geral, seja pela presença de seu corpo ou de sua voz na cena – aquilo que segundo a proposta de Grindon se relaciona com a categoria da *presença* –, é quase sempre discreta. Durante toda a duração do documentário não vemos a imagem de Yäel Bitton. Sua presença será percebida somente através da voz, seja fora do espaço diegético –ou seja, em modo *over* –, seja interagindo com os familiares participantes do filme, momento em que estará em modo *off*, fora do plano. Contudo, ao longo do documentário a sua voz, nos momentos em que pode ser ouvida, não ocupa lugar de destaque no espaço sonoro, seja pela altura com que é reproduzida seja pelas colocações quase sempre breves que faz.

Do ponto de vista da análise da poética das entrevistas, contudo, é interessante considerar em maior detalhe a sequência inicial do filme, que ocorre antes mesmo do título surgir na tela, por ser um dos raros momentos em que a presença da diretora, assim como sua narração, se articula a uma das muitas entrevistas que compõem o documentário, mas que, nesse caso, não é realizada com nenhum dos membros da família da cineasta.

As primeiras imagens que vemos, logo após alguns títulos de abertura que versam sobre a presença milenar dos judeus no Marrocos e sua posterior dispersão que se seguiu à criação do Estado de Israel e à independência marroquina, são a de um grupo de mulheres idosas que caminham pelas ruas de Ashkelon (Israel). Nesse momento, ouvimos a voz da diretora na cena, que se apresenta a três dessas senhoras como sendo membro da família Bitton, na tentativa de estabelecer um diálogo a partir de uma possível vizinhança com algum de seus parentes ou ao menos de uma ancestralidade compartilhada. O diálogo estabelecido nesse momento, contudo, parece não progredir de forma fácil e apenas uma das mulheres responde à maior parte dos questionamentos da cineasta, sem desenvolver comentários adicionais que permitiriam o estabelecimento de uma dinâmica mais fluida para a conversação.

Do ponto de vista da performance das entrevistadas, a presença de seus corpos na tela sugere certa rigidez e desconforto, que podemos supor ter se instaurado por conta da presença do aparato de registro audiovisual, mas que igualmente poderia ter relação com o teor do diálogo que se tenta estabelecer. Não por acaso, seus olhares muitas vezes se dirigem para as laterais da cena ou para baixo (Fig. 1), evitando assim o confronto direto com a câmera. Ao final dessa breve sequência inicial, a chegada de uma quarta personagem parece aliviar a aparente tensão, ao desviar o foco da conversa para a amizade entre as quatro senhoras, que se apresentam, agora, também como vizinhas. Do espaço extradiegético sobrepõe-se, enfim, a narração da diretora, cujo comentário subjetivo afirma que o rosto destas mulheres a faz lembrar o de sua avó, estabelecendo assim, via montagem,

a ligação entre a história de sua família com a das personagens entrevistadas nessa sequência inicial.

Figura 1⁷



Já no que diz respeito ao uso de materiais de arquivo no filme, vale notar que, apesar das fotos de família que foram cuidadosamente guardadas pelo pai igualmente emoldurarem a narrativa, sendo convocadas sobretudo no início e ao final do filme, também elas são utilizadas com parcimônia em termos de *contexto pictórico* (ou seja, em sua possível articulação com as entrevistas no momento da montagem). O mesmo pode ser dito a respeito de alguns arquivos em vídeo utilizados, tanto familiares quanto de outras fontes históricas, que vez ou outra irrompem entre o fluxo quase ininterrupto das entrevistas que conformam o documentário, quase sempre enquanto momentos de transição, como veremos exemplificado ao longo da presente análise. Observamos no trecho inicial citado, por exemplo, que o comentário da diretora, que se desenvolve a partir do final da entrevista com as três senhoras, irá progredir por mais alguns minutos ainda, no sentido de contextualizar rapidamente para os espectadores a trajetória que levou seus avós até Israel. Neste momento, cenas de alguns filmes de família serão convocadas e articuladas à narração da cineasta para ilustrar o percurso de sua história familiar, seguindo-se a eles o título do filme que enfim surge na tela.

Contudo, são as entrevistas com o pai da diretora e seus 11 irmãos e irmãs que se configuram como o eixo central inequívoco da narrativa em *Les 12 enfants du rabbin*. É por meio delas que diferentes faces de uma história familiar de migração poderão ser em alguma medida apreendidas pelo espectador, permitindo com que ele seja capaz de vislumbrar as experiências de cada membro dessa família numerosa, assim como os diferentes contextos interculturais distintos que as configuram. Não por acaso, Ella Shohat (2010) afirma, em sua obra *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*:

From the interviews and the domestic ambience, there emerges a portrait of their disparate trajectories that elicit a comparative reading of the siblings as a social microcosm. The stark class contrast, manifested not only in economics but also in vocabulary, expressiveness, confidence, and body language, between family members living in Israel and those in Switzerland and the United States, becomes a social document and a celluloid allegory for the “descent” of Arab-Jews into Israel. Rather than a telos, Israel here is only one station, however crucial, in the fragmented story of Jewish-Moroccan diaspora (Shohat, 2010, p. 307).

7. Cada uma das figuras presentes no artigo diz respeito a trechos descritos e indicados ao longo da análise realizada, o que lhes confere uma função citacional. Todas elas têm como fonte a cópia em DVD de *Les 12 enfants du rabbin* que se encontra referenciada ao final deste trabalho.

Para se ter uma ideia mais clara de como essas diferentes trajetórias se apresentam no filme, assim como sobre a diversidade de posições culturais, afetivas e subjetivas que se veem encenadas nos testemunhos desta família numerosa, consideraremos, a seguir, trechos de algumas das entrevistas realizadas pela diretora com seus familiares, os quais acreditamos suficientes para indicar a complexidade e potência da experiência migrante que se materializa na narrativa documental analisada.

O primeiro destes trechos ocorre aproximadamente aos 18 minutos do filme, quando um dos irmãos mais velhos, Gabriel, é entrevistado em sua casa nos EUA (mais especificamente na Flórida), país em que leva uma vida aparentemente confortável, e onde todo um primeiro segmento de entrevistas do filme é realizado. O espaço doméstico em que o personagem vive surge na cena, em um primeiro momento, a partir do plano sonoro do filme, no momento em que um toque de telefone começa a soar discretamente no final da entrevista com suas duas irmãs que vivem em Nova York. Com o final dessa cena, se percebe que o aumento no volume do som dessa chamada ocorrerá simultaneamente com o surgir de um novo cenário. Agora vemos uma cozinha planejada em que um homem vestido com uma roupa bordada e boina na cabeça aparece cortando um frango que acabara de cozinhar (Fig. 2). No momento em que uma mulher (que supomos ser a esposa do personagem) atende à chamada e comenta em inglês com quem está do outro lado da linha que estão preparando um *couscous*, localizamos com precisão que o toque do telefone faz parte desse novo ambiente.

Essa introdução breve ao espaço doméstico em que vive Gabriel, momento em que a câmera apenas observa a dinâmica do casal, é suficiente para a inserção de alguns elementos culturais que remetem à trajetória migrante do personagem, seja por meio de sua vestimenta, seja pela comida que é preparada. Momentos introdutórios análogos a este serão muitas vezes utilizados pela diretora como estratégia de apresentação de cada um de seus tios e tias antes que a fala de cada um deles seja introduzida no filme por meio de suas entrevistas.

Figuras 2 e 3



Passando agora ao momento do diálogo da diretora com o personagem, observamos no discurso deste uma identificação e posicionamento pessoal de acordo com uma herança cultural franco-judia, que caracteriza como moderna, e que localiza em contraposição à cultura árabe marroquina. A perspectiva adotada na entrevista é a da proximidade da câmera com o rosto do personagem, a partir de uma localização frontal e fixa que reduz a quantidade de elementos do cenário possíveis de serem observados (Fig. 3). Neste momento, a performance de Gabriel é sóbria e os traços culturais observados nos planos anteriores, a partir de suas vestimentas, não mais participam da cena. Vistas lado a lado, as figuras 2 e 3, citadas acima, podem ser entendidas como imagens simultaneamente

divergentes e complementares de um mesmo personagem, ao circunscreverem de modo eficiente e econômico, na narrativa fílmica, a percepção de uma herança cultural que sobrevive em gestos afetivos do cotidiano, mesmo que não se explicita na fala de Gabriel. Encena-se assim, na articulação entre imagens e sons desse trecho, aspectos significativos e complexos da experiência migrante e diaspórica.

Vale notar ainda, sobre esse primeiro trecho, a inserção de algumas imagens de arquivo que apresentam cenas do passado em uma rua movimentada no Marrocos, as quais são acompanhadas por uma música instrumental de tonalidades orientais, e posicionadas na transição entre a entrevista de Gabriel e a seguinte, realizada com um outro tio da diretora na Califórnia. Uma estratégia que nesse momento, do ponto de vista do contexto pictórico, permite reforçar na narrativa a presença do tempo que fora evocado por Gabriel ao lembrar de sua juventude, por trazer imagens em que os traços da cultura francesa valorizada pelo personagem se evidenciam nos cartazes e fachadas de estabelecimentos filmados.

Como já dito, um primeiro grande bloco do filme se desenrola quase todo centrado nas entrevistas dos irmãos que habitam diferentes regiões dos EUA. No entanto, é importante notar que a progressão de uma entrevista a outra não é linear de um modo geral e que, muitas vezes, uma mesma entrevista é fragmentada e tem seus trechos intercalados em meio a trechos daquelas de outros personagens dessa história, em um movimento que permite à diretora operar aproximações e distanciamentos tanto entre os personagens entrevistados, quanto entre os diferentes contextos pelos quais sua família paterna se dispersou.

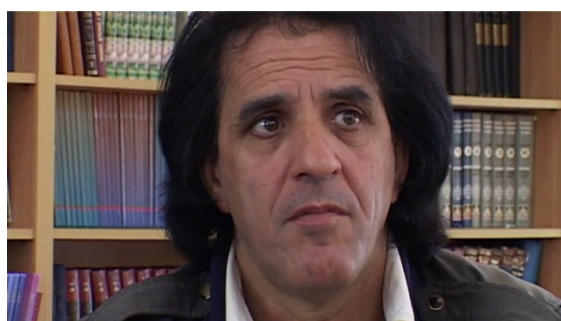
A despeito dessa mobilidade operada pela montagem, regressaremos à Ashkelon, cidade israelense onde foi registrada a primeira entrevista do filme por volta da metade da narrativa fílmica. Destacaremos, deste novo espaço, trechos de entrevistas realizadas com dois tios da diretora que permaneceram em Israel, primeiro destino da família migrante após deixar o Marrocos, além de um outro momento protagonizado pelo pai da diretora, cuja encenação característica se apresenta de modo distinto com relação ao conjunto das entrevistas do documentário, vindo a ocupar um espaço de destaque nas interações que ocorrem com os irmãos filmados e, especialmente, em uma sequência de um encontro familiar na casa de um dos irmãos.

Vale destacar que Michael, pai da diretora e personagem bastante presente no documentário, será igualmente filmado em sua casa na Suíça, tanto sozinho como interagindo com sua mulher e as filhas. Observamos, através das longas entrevistas com ele, que este assume uma relação profílmica bastante manifesta sempre que está presente na imagem, a qual se aproxima da noção de entrevista performática proposta por Leger Grindon. Em outras palavras, se percebe que o pai atua, em algum sentido, para a câmera de sua filha. Importante igualmente sublinhar que o pai da diretora será o personagem com maior tempo de presença no documentário, não somente quando das sequências em sua casa na Suíça, mas também durante a viagem em Israel, quando em vários momentos caberá a ele a condução das entrevistas com seus irmãos. A filha, nesses momentos, estará presente somente na captação videográfica.

No primeiro destes trechos, o entrevistado é Simon, décimo filho do rabino. A cada aparição no documentário de um dos tios e tias da diretora, um texto informa o nome e enumera a ordem de nascimento da(o) entrevistada(o). Na fala de Simon se materializa um dos poucos momentos do filme em que a experiência da migração é relatada a partir de um tom de revolta, a qual se vê amplificada, sobretudo, pela performance expressiva do

personagem na cena, que não economiza expressões e gestos enquanto fala sobre o passado. Diferente dos irmãos mais velhos, que quase sempre relatam momentos da juventude, Simon narra, em um primeiro momento, as dores e desafios de sua experiência escolar enquanto criança migrante (Fig. 4). A entrevista, que do ponto de vista da perspectiva é bastante semelhante com a de Gabriel, conta com a presença do pai da diretora, que por vezes dividirá com esta o lugar de entrevistador e que, do ponto de vista de sua presença na cena, tem sua reação corporal ao relato do irmão registrada pela câmera (Fig. 5).

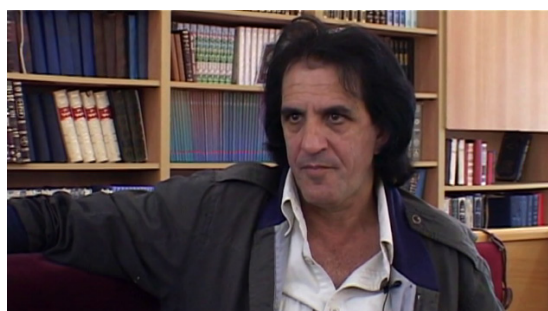
Figuras 4 e 5



Mais adiante no filme, veremos um outro momento da entrevista com Simon, que se vê inserida de acordo com a estratégia da montagem que confere ao filme certo design em mosaico dos diferentes testemunhos que o constituem. O tom de revolta da fala de Simon se apresenta agora com maior intensidade frente à lembrança da forma como fora tratado no momento do alistamento militar obrigatório em Israel. Após o relato de um episódio de agressão, o personagem conta que, ao ser perguntado pelo oficial que o recebera porque insistia em dizer que queria “servir o seu país” (em lugar de utilizar o pronome na primeira pessoa “meu”), respondera que aquele não era de fato seu país e que não tivera culpa de ter sido levado para lá quando criança. O personagem ainda nos informa, sobre a composição do contexto em que se apresenta, ter sido ferido na região de Gaza durante sua experiência militar que durou três anos, tornando-se em suas palavras um “mutilado de guerra”. Após esses momentos bastante conflituosos relativos a Simon, as imagens registradas nos permitem observar que, no momento da realização do documentário, cabia a ele o cuidado da Sinagoga.

Vale notar ainda que, apesar de as imagens explicitarem se tratar de um depoimento que se situa, em grande parte, a partir de uma fala que Simon dirige ao irmão e pai da diretora (Figs. 6 e 7), tanto do ponto de vista da perspectiva com que a sequência é registrada quanto da própria performance do personagem, se justifica que este trecho seja caracterizado e analisado enquanto mais uma das entrevistas realizadas no filme.

Figuras 6 e 7



Como uma espécie de contraponto à posição de Simon, consideraremos agora um trecho em que outro dos irmãos que vive em Israel é entrevistado. Trechos da entrevista realizada com Yacoov, o nono filho, serão inseridos em diferentes momentos no filme e, dentre eles, destacaremos uma de suas aparições finais, que se dá aproximadamente a partir de 1 hora e 18 minutos do filme. Neste momento o personagem manterá sua performance característica (Fig. 8), que aponta para um posicionamento que privilegia a consideração racional e mais distanciada dos temas levantados.

A partir de sua análise pessoal das peculiaridades da história de migração de que faz parte, o personagem explicita, de forma compreensiva, algo que a essa altura do filme o espectador já pode vislumbrar a partir do conjunto dos relatos que se articulam incessantemente: a aparente impossibilidade de se transpor a distância cultural, social e econômica que se criou entre os doze irmãos ao longo do processo de dispersão da família por diferentes países. Afirma, nesse sentido, a existência de um abismo entre aqueles que vivem em Israel e os que se instalaram nos EUA, cujas prioridades divergentes se traduzirão em incompreensão mútua muitas vezes. Contudo, faz questão de frisar no final de sua fala que: *Quanto a mim, compreendo muito bem. Compreendo este mundo e compreendo aquele mundo* (trad. nossa). Mais uma vez, a transição entre uma entrevista e outra do filme será pontuada com uma imagem de arquivo: dessa vez com a presença de uma foto em que aparecem reunidos os tios da diretora em algum momento de sua juventude (Fig. 9)

Figuras 8 e 9



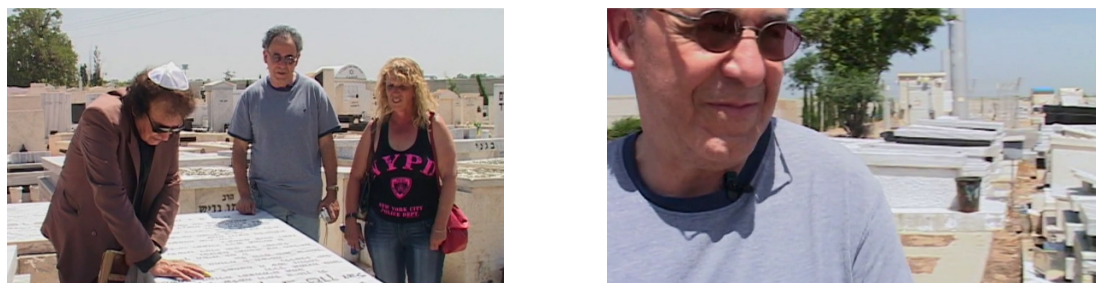
Vale a pena também considerar um trecho localizado próximo ao final do filme que tem como personagem principal o pai da diretora e que se destaca por sua singularidade, enriquecendo assim as possibilidades de compreensão das múltiplas possibilidades de expressão da experiência migratória e diaspórica no documentário. Aqui não veremos a mesma *mise en scène* característica da maior parte das entrevistas do filme que foram apontadas anteriormente e se trata de um dos raros momentos em que o diálogo da diretora com o personagem é registrado em um ambiente externo. No início desse trecho, veremos um conjunto de lápides em um cemitério e, logo a seguir, três dos irmãos que caminham de costas para a câmera enquanto se direcionam para o túmulo do pai, o rabino Makhlof Bitton, local em que prestam suas homenagens (Fig. 10).

Neste momento, o pai da diretora espontaneamente se aproxima da câmera para falar com a filha cinegrafista e comentar que, mesmo na morte, a experiência do exílio se materializa em forma de dispersão (Fig. 11). Em resposta, a diretora lança, desde o espaço fora de campo, duas perguntas em sequência para o pai. Em um primeiro momento, o questionamento feito permite ao personagem justificar sua afirmação com o próprio exemplo da localização dos túmulos de seus antepassados; em seguida, a pergunta feita pela filha sobre se ele gostaria de ser enterrado naquele cemitério permite ao pai expressar sua

dúvida e duplo pertencimento, ao ponderar que, apesar da fidelidade à sua própria fé, ele não gostaria de se ver longe da esposa nesse momento final da vida.

Vale notar, nesse caso, a presença de uma breve dinâmica característica da relação entrevistado-entrevistadora que se coloca entre pai e filha durante a sequência, mas que se vê atravessada e de certo modo sustentada por um fio tênue frente ao que significa o tema abordado no contexto dessa relação de filiação. Um movimento distinto e talvez mais íntimo transparece nesse trecho e permite, assim, trazer à tona no filme novas dimensões da experiência do exílio. Curiosamente, a sequência no cemitério termina muito parecida como se iniciou, com o olhar fixo da câmera que observa a partida dos três personagens caminhando de costas para a câmera que permanecerá imóvel. Parece não ser um acaso essa paralisia e posição de afastamento que se instaura, conseqüentemente, entre os personagens e a diretora, que permanecerá fora de campo quase que todo o filme para assim perseguir, por detrás do aparato de registro audiovisual, seu percurso particular de compreensão da história familiar.

Figuras 10 e 11



Após a sequência realizada no cemitério em Israel, o filme finaliza com uma sequência doméstica na casa dos pais da diretora na Suíça em que todos estão na cozinha: o pai, a mãe, a irmã da diretora e a diretora que operacionaliza a câmera. Nesse momento final ouvimos a fala da mãe, que explica o seu interesse por experiências comunitárias, sobretudo a partir de maio de 68, e que talvez tivesse aceito a ideia de viver em um kibutz, o que remetia a uma forma de vida compartilhada. Essa sequência é pontuada com diversas intervenções de Yael que continua a questionar a mãe, mas sobretudo o pai, sobre a experiência migratória e diaspórica. O pai foi o único a ter sido enviado pelo avô da diretora para a Europa, onde foi possível, graças a essa mudança, continuar seus estudos e encontrar um trabalho, além de logo depois se casar com a mãe de suas filhas. Como o pai mesmo diz, “*ela me socorreu, é como a Cruz Vermelha Suíça*”.

Observa-se, ao final do documentário, que a experiência migratória e diaspórica será percebida de forma bastante diferenciada pelos integrantes dessa família, configurando-se seja na percepção daqueles que permaneceram em Israel, seja na dos que migraram para os Estados Unidos, ou como no caso único do pai da diretora que se instalou na Europa. Um dos irmãos irá, num outro momento do filme, afirmar haver um fosso cultural entre as duas partes, a que se instalou em Israel e a que migrou para os Estados Unidos e Europa. Constata-se, igualmente, como várias vezes é abordada no documentário a situação socioeconômica bem mais difícil e sacrificada para aqueles que permaneceram em Israel. O pai da diretora, nessa sequência final, explicita o fato que gostaria de ter melhores condições econômicas para ajudar os familiares em Israel e finaliza dizendo que, com o passar do tempo, tendemos a nos aproximar dos familiares e de nossas origens.

As últimas cenas do filme mostram, tal qual as sequências iniciais, algumas fotografias dos familiares paternos e ouvimos a diretora expor em voz over que a relação dela com a família do pai sempre foi bastante ambígua, e que havia um certo temor nas idas a Israel. Nas fotos que nos são apresentadas vemos imagens dos tios e tias da diretora bem como da geração mais jovem, composta pelos primos e primas dispersos em diferentes partes do mundo, mas que se reúnem nessas cenas finais.

4. Considerações finais

Acreditamos que a consideração desses breves trechos distintos de *Le 12 enfants du rabbin* tenha tornado possível aprofundar algumas das questões que foram levantadas no início deste artigo, seja a respeito do cinema documental migrante e diaspórico em 1ª. pessoa, seja no que concerne às características da poética da entrevista nessa filmografia.

Ao longo do documentário observamos que a diretora optou por dar voz de forma polivalente aos diversos integrantes de sua família paterna. As únicas vozes ouvidas que não são de familiares encontram-se no início do documentário, antes de surgirem os créditos, quando Yäel conversa com quatro mulheres migrantes marroquinas que vivem em Ashkelon (Israel) na proximidade da casa de seus familiares. Essa sequência inicial visa mostrar a experiência da migração e da diáspora que envolveu a comunidade judaica que vivia no Marrocos, principalmente a partir do início dos anos 1960, quando grande parte dos judeus migrou para outros países, sobretudo Israel. Visa, igualmente, uma aproximação com a história de vida da diretora, que finaliza dizendo que essas mulheres se pareciam com sua avó paterna. Com exceção dessa sequência as outras vozes presentes no filme são a de familiares que irão contar suas versões sobre a história da família e a experiência migratória e diaspórica que se viram obrigados a vivenciar logo após deixar o Marrocos. Através desse caleidoscópio de vozes em três línguas - francês, inglês e hebreu -, o espectador começa a ter elementos para a compreensão dessa experiência de migração familiar que certamente reverbera na de outras famílias que foram obrigadas a deixar o local onde viviam. São certamente experiências únicas, mas que podem ser encontradas na história de vida de muitas outras pessoas, e que muitas vezes podem ser vividas de forma muito mais traumática e violenta.

O filme circunscreve assim sua narrativa às histórias de vida, as quais são disponibilizadas, sobretudo, através de entrevistas com a diretora e os diversos integrantes de sua família. O fato de ser uma família numerosa, composta por doze filhos e seus familiares, fornece um amplo espectro de narrativas biográficas e esses relatos contribuem para a percepção de experiências bastante distintas, que vão além da questão da dispersão geográfica (França, EUA e Israel). Dessa forma, o documentário pode apresentar aos espectadores diversas facetas vinculadas ao movimento migratório e diaspórico e pontuar, por exemplo, que a experiência da migração pode ser vivida também de forma positiva, como quando uma das tias da diretora que vive em Nova Iorque diz se sentir bastante integrada no país onde vive. De forma oposta, no entanto, observamos outro tio da diretora, Simon, que vive em Israel, apresentar sua experiência como tendo sido bastante conflituosa, traumática e indesejada por ele, como o próprio enfatiza ao dizer que era criança quando foi obrigado a ir para Israel, e que não lhe perguntaram se desejava deixar o Marrocos. Trata-se, assim, de histórias de vida no interior de uma mesma família que serão (re)moldadas

em decorrência das experiências migratórias e diaspóricas, e que, como um dos tios da diretora diz, de forma bastante peremptória, podem se apresentar como obras do destino.

Acreditamos que o contributo da análise da produção documental vinculada à migração e diáspora realizada em primeira pessoa é certamente inegável para a compreensão das diversas experiências migratórias num âmbito global, sobretudo quando pensamos no(s) cenário(s) de grande complexidade como o da atualidade, através de suas interfaces não somente multi mas igualmente interculturais. Observamos, ainda, que o fato de muitas dessas produções audiovisuais focarem suas narrativas no uso da entrevista e no dialogismo, permite que apresentem (ou ao menos consigam tocar) a complexidade das experiências (inter)subjetivas presentes em tais contextos. Esse é o caso do documentário analisado nesse artigo, que apresenta, de forma multifacetada, as diversas experiências de uma mesma família em situação migratória e diaspórica.

5. Referências

- Arfuch, Leonor (1995) *La entrevista, una invención dialógica*, Buenos Aires, Paidós.
- Arfuch, Leonor (2010) *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, Rio de Janeiro, EDUERJ.
- Berghahn, Daniela y Sternberg, Claudia (orgs.) (2010) *European cinema in motion: migrant and diasporic film in contemporary Europe*, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Bitton, Yäel (2007) *Les 12 enfants du rabbin*, Documentário, FR/SUIÇA/EUA, 95’.
- Coelho, Sandra y Ramos, Maria Natália Pereira (2017) Migrações no documentário contemporâneo em primeira pessoa: uma análise etnobiográfica de Mare Mater. *Ínterin*, Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), Vol. 22(1), pp. 41-58.
- Coelho, Sandra (2019) Experiências migrantes no documentário Latino Americano em 1a. pessoa: algumas abordagens metodológicas, AVANCA/CINEMA, Vol. 1, p. 255-263.
- De Antonio, Emile (1968) *In the year of the pig*, Documentário, EUA, 104’.
- Grindon, Leger (2007) Poetics of the documentary film interview, *The velvet light trap*, University of Texas Press, nº 60, Fall 2007, pp.4-12.
- Hirsch, Marianne (1997) *Family frames: photography, narrative, and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne (2012) *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Naficy, Hamid (2001) *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton, Princeton University Press.
- Rouch, Jean y Morin, Edgar (1961) *Chronique d’un été*, Documentário, França, 90’.
- Sarlo, Beatriz (2007) *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, São Paulo, Cia. das Letras; Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Seliprandy, Fernando (2015) Los Rubios e os limites da noção de pós-memória, *Significação*, Vol. 42(44), pp.120-141.
- Shohat, Ella (2010) *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, London and New York, I.B. Tauris.

Cómo citar este artículo • How to cite this paper

Straccialano Coelho, Sandra y Serafim, José Francisco (2020) A experiência migrante encenada: uma análise das entrevistas no documentário *Les 12 enfants du rabbin*, *Revista de Cultura de Paz*, Vol. 4, pp. 363-379.

Sobre el autor • About the Author

Sandra Straccialano Coelho. Professora e pesquisadora do Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PósCom/UFBA) e doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela mesma Universidade. É investigadora associada ao Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta de Lisboa (CEMRI/UAb), onde iniciou percurso de pesquisa sobre a interface entre cinema documentário em 1ª. pessoa e migrações.

ORCID: 0000-0002-1378-177X

José Francisco Serafim. Professor associado da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (FACOM/UFBA) e Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA). Investigador associado ao Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta de Lisboa (CEMRI/UAb), com doutorado em cinema documentário (antropológico) pela Universidade Paris X – Nanterre. serafimjf@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3736-6818