

M

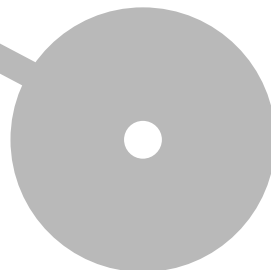
MESTRADO

CINEMA E FOTOGRAFIA
CINEMA DOCUMENTAL E EXPERIMENTAL

A memória como “Raiz”: O peso do cinema documental na materialização da biografia pessoal

Ângela Filipa Rodrigues Pereira

[03/2026]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Ângela Filipa Rodrigues Pereira

A memória como “Raiz”:
O peso do cinema documental na materialização da biografia pessoal

Trabalho de Projeto
Mestrado em Cinema e Fotografia: Cinema Documental e Experimental
Orientação: Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Vila do Conde, março de 2026

Ângela Filipa Rodrigues Pereira

A memória como “Raiz”:

O peso do cinema documental na materialização da biografia pessoal

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia: Cinema Documental e Experimental

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor José Manuel Quinta Ferreira

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof.^a Doutora Patrícia Nogueira

Faculdade de Artes e Letras – Universidade da Beira Interior

Vila do Conde, março de 2026

Dedico este trabalho à minha mãe e à minha avó.

As minhas raízes.

AGRADECIMENTOS

A realização deste projeto só se tornou possível graças à colaboração e apoio de várias pessoas e instituições, tanto a nível pessoal como académico. Quero, por isso, deixar um profundo agradecimento.

Ao corpo docente do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design do Instituto Politécnico do Porto, por todos os conhecimentos facultados, pelo acompanhamento e consideração. Deixo um agradecimento especial à Professora Adriana Baptista, orientadora deste projeto, por toda a dedicação, atenção e confiança que depositou no meu trabalho.

À Junta de Freguesia e à comunidade do Lombo, pela confiança e pela prontidão em abraçar o meu filme.

À Inedit Content e ao Above the Record Studio, pelos momentos de aprendizagem e por me facultarem equipamentos e ferramentas indispensáveis para elevar a qualidade do filme.

À minha avó Odete, musa deste projeto, segunda mãe e a minha maior inspiração.

À minha família, e em especial à minha mãe, Ângela, por me incitarem a seguir as minhas paixões e me apoiarem incondicionalmente em todos os passos do meu percurso.

Ao David, por adicionar uma nova dimensão a este projeto. Mas, acima de tudo, por ser continuamente uma inspiração, um exemplo do que é espírito de sacrifício, de motivação interminável, por acreditar no meu potencial e me ajudar a chegar onde estou.

Ao Inácio, porque sem ele este projeto não tinha ganho vida. Pelos debates criativos criativa durante os primeiros passos e porque, num momento de aperto, abraçou a ideia como se fosse sua.

Ao meu pai. Que isto possa ser um motivo de orgulho.

RESUMO ANALÍTICO

A identidade é edificada em torno do conjunto de aprendizagens adquiridas ao longo do tempo, que vão desde informações básicas, como o próprio nome ou o de familiares, necessárias a longo prazo, até informações cuja pertinência é apenas provisória. A memória é um processo complexo, responsável pela retenção e acesso a esses conteúdos. Não se pode considerar fidedigna ou objetiva, pois está sujeita a fatores como interpretação, estado emocional ou estímulos externos, mas, ainda assim, contribui para a atribuição de significado aos elementos envolventes, tornando-se um dos pilares da existência humana.

Na arte, a chave para a singularidade, conexão e imersividade é a expressão individual. Como tal, a identidade, e por consequência a memória, são basilares para a criação artística. O cinema, e em especial o cinema documental, pelo seu cariz autêntico, transcende o entretenimento. Atua como reflexo social, cultural e ideológico, podendo preocupar-se com transmitir uma mensagem, mas estando a mesma sempre sujeita ao enviesamento da perspectiva do realizador. É um organismo vivo de preservação, estando constantemente encarregue de analisar e representar arquivo para reconstruir o passado e de produzir novos registos, que levarão o presente para gerações futuras.

Este projeto pretende iniciar uma reflexão sobre o papel do cinema documental na preservação identitária, coletiva e individual. Sendo a memória um elemento crucial para a noção de identidade, considera-se que é a base, ou a raiz, da materialização biográfica e da subsequente produção artística.

Para apurar estas questões, foram realizadas entrevistas a especialistas nas áreas da memória e das artes, a par de revisão de literatura relevante sobre os temas salientados (e adjacentes). Foram igualmente analisados filmes (ficcionais e não-ficcionais) que tratassem a aplicação prática da memória como fonte narrativa. Finalmente, foi realizado um documentário, centrado numa única personagem, que dá voz a memórias geracionais e representa uma comunidade.

Palavras-chave: Cinema; Memória; Identidade; Arquivo.

ABSTRACT

Identity is built around the set of learnings acquired over time, ranging from basic information, such as one's name or the name of family members, which is necessary in the long term, to information whose relevance is only temporary. Memory is a complex process responsible for retaining and accessing this content. It cannot be considered reliable or objective, as it is subject to factors such as interpretation, emotional state, or external stimuli; nevertheless, it contributes to the attribution of meaning to surrounding elements, becoming one of the pillars of human existence.

In art, the key to uniqueness, connection, and immersiveness is individual expression. As such, identity, and consequently memory, are fundamental to artistic creation. Cinema, and especially documental cinema due to its authentic nature, transcends entertainment. It acts as a social, cultural, and ideological reflection, and may be concerned with conveying a message, but this message is always subject to the bias of the director's perspective. It is a living organism of preservation, constantly tasked with analyzing and representing archives, to reconstruct the past and produce new records that will carry the present to future generations.

This project aims to reflect on the role of documentary cinema in preserving collective and individual identity. Memory is crucial to the notion of identity and is considered to be the basis, or root, of biographical materialization and subsequent artistic production.

To investigate these issues, interviews were conducted with experts in the fields of memory and the arts, alongside a review of relevant literature on the highlighted (and related) topics. Films (fictional and non-fictional) dealing with the practical application of memory as a narrative source were also analyzed. Finally, a documentary was directed, focusing on a single character who gives voice to generational memories and represents a community.

Keywords: Cinema; Memory; Identity; Archive.

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS.....	12
INTRODUÇÃO.....	13
1 MEMÓRIA.....	15
1.1 O que é a memória?.....	15
1.2 Memória Individual – aquisição de conhecimento para o exercício consciente..	18
1.3 Memória Coletiva – a noção identitária de e dentro de uma comunidade	20
1.4 Memória e Identidade	22
2 CINEMA E MEMÓRIA.....	28
2.1 Cinema documental como janela para novas realidades.....	31
2.2 Arquivo no documentário: vestígios de humanidade em película	34
2.3 O filme como ato biográfico.....	39
3 ELABORAÇÃO DE UM PROJETO FÍLMICO DE TEOR BIOGRÁFICO.....	45
3.1 Contextualização da narrativa e tratamento documental.....	46
3.1.1 “A Raiz” como força que sustenta.....	48
3.1.2 O Matriarcado: Definição e enquadramento.....	50
3.1.3 Construção de uma personagem-tipo em documentário	56
3.1.4 Mulher Transmontana, de força e resiliência	59
4 PRÉ-PRODUÇÃO DE “A RAIZ”	62
4.1 Pesquisa bibliográfica, filmográfica e recolha de testemunhos.....	62
4.2 O compromisso entre a ética e a estética	68
5 PRODUÇÃO DE “A RAIZ”: DESAFIOS E BENEFÍCIOS DE INTEGRAR UMA EQUIPA DE UM, EM SOLO FAMILIAR.....	71
5.1.1 Reflexões sobre o cargo de realização: o documentarista como arqueólogo de narrativas.....	73
6 PÓS-PRODUÇÃO DE “A RAIZ”: A MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA	75
6.1.1 Como estruturar uma narrativa contada na primeira pessoa: decisões técnicas e estratégias adotadas na pós-produção	75
6.1.2 Quando o legado passa a arquivo: reflexões sobre o registo da história familiar	
CONCLUSÃO.....	81

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
REFERÊNCIAS FILMIOGRÁFICAS	86
ANEXOS.....	87
ANEXO A – ENTREVISTAS	87
A.I. Entrevista a Silvana Alarcón Sánchez (SAS).....	87
A.II. Entrevista a August Joensalo (AJ)	93
A.III. Entrevista a Miguel Lima (ML) e Dimitri Mihajlovic (DM).....	95
A.IV. Entrevista a Rui Araújo (RA).....	105
ANEXO B – DECLARAÇÕES	113
ANEXO C – FICHA TÉCNICA	119

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dois frames da curta-metragem "The Last Piece - Essay I" (2022), de Silvana Alacón Sánchez	38
Figura 2 - Dois frames da curta-metragem "Défilement" (2023), de Francisca Miranda	39
Figura 3 - Caracteres japoneses referentes às palavras "árvore" e "raiz".....	49
Figura 4 - Transformação da imagem de uma árvore no pictograma que a representa, em japonês.....	49
Figura 5 - Dois frames da curta-metragem "Quase me Lembro" (2023), de Miguel Lima e Dimitri Mihajlovic.....	64
Figura 6 - Quatro frames do filme "Lies I Told Myself" (2023), de Efim Graboy	65
Figura 7 - Dois frames do filme "Katatsumori" (1994), de Naomi Kawase.....	66
Figura 8 - Quadros de Graça Morais da série "As Escolhidas" (1994).....	67
Figura 9 - Dois frames de clipes captados para o filme "A Raiz", brutos.....	68
Figura 10 - Correção de cor feita no filme "A Raiz"	78

INTRODUÇÃO

A memória apresenta-se como um conceito plural e multifacetado, muito debatido entre inúmeros pensadores, despertando “fascínio pela sua complexidade” (Araújo, 2020, p. 81). É explorada através dos mais diversos prismas, desde o histórico ao artístico, passando igualmente pelas dimensões biológica, social, política e até etnográfica. O presente ensaio foca-se, no entanto, no peso que a memória tem na criação de arte - e em particular no universo do cinema.

Mais comumente analisada como uma construção psicológica e emocional, a memória insurge-se no meio artístico como uma ferramenta incontornável no desenvolvimento de narrativas, explorando temas intrínsecos à natureza humana, como a identidade ou a percepção do tempo e do espaço. Desde a génese da sétima arte que cineastas recorrem às várias nuances da memória para desafiar a noção que as audiências têm sobre realidade, esbater as linhas que separam o real do imaginado e mergulhar na complexidade humana. A representação da memória no cinema, e a exploração dos seus vários formatos e interpretações, contudo, não se cinge à mera recordação de imagens - ao invés disso, trata a forma como o passado molda e transforma o presente e abre caminho para diferentes versões do futuro.

O cinema, enquanto arte que se manifesta nos formatos temporal e visual, tem a capacidade única de induzir, transportar e fixar momentos, sensações e discursos, tornando-se assim num instrumento privilegiado de inscrição e reconstrução da memória coletiva e individual. O documental, em particular, pode ser compreendido como um arquivo vivo, onde os acontecimentos do passado, ou de um presente que virá a ser narrado no passado, são reelaborados segundo diferentes perspetivas – sejam estas históricas, culturais ou puramente subjugadas à ótica do realizador. Levantam-se, assim, várias questões. Qual é a relação entre memória e cinema? Qual o peso da memória na construção de uma identidade pessoal e coletiva? E qual a influência que essa identidade exerce na criação de objetos artísticos? Poderá o cinema atuar como veículo de perpetuação da memória?

Todas estas questões propõem uma análise profunda sobre a relação entre arte e memória – tanto interna, explorando interpretações pessoais enquanto cineasta; como externa, através do estudo de trabalho teórico e artístico desenvolvido por autores vários.

Como tal, propõe-se explorar o cinema como um dos eixos centrais da reflexão contemporânea sobre identidade, representação e narrativa.

PARTE I: MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO SER, IDENTIDADE NA CONSTRUÇÃO DA SÉTIMA ARTE

1 MEMÓRIA

1.1 O que é a memória?

Para tentar descrever a memória como um conceito, a tendência natural é associá-la a um repositório neutro de factos ou uma coleção de recolções. No entanto, seria errado limitá-la a essa definição. Trata-se de uma construção dinâmica, influenciada por emoções, ideologias e contextos sociais. Le Goff (1984, p. 476) propõe que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva”, cuja procura é uma constante - tanto na sociedade atual, como nas várias sociedades que existiram ao longo do tempo. Para Jesuíno (1984, p. 321), trata-se de um “termo genérico”; cobre “diferentes formas de aquisição, retenção e utilização de informação e conhecimentos”, sujeitas a “diferentes sistemas hierarquizados que foram emergindo ao longo da evolução”.

Numa perspetiva sociológica, a memória pode ser encarada como um fenómeno simultaneamente moldado pelas estruturas sociais e contextos culturais e moldador dos mesmos. Tem uma relação de afinidade com a passagem do tempo. Passado, presente, futuro - três momentos, aparentemente sucessivos, mas que, apesar de distintos, coexistem - ou até se sobrepõem. Pensar que passado e futuro podem existir ao mesmo tempo é uma ideia contraditória; no entanto, Deleuze (1991, pp. 58-59) explica: “O paradoxo mais profundo da memória: o passado é ‘contemporâneo’ do presente que tem sido. [...] o passado nunca seria constituído se não coexistisse com o presente (...)”¹.

Em entrevista, realizada via e-mail, Silvana Alarcón Sánchez (Anexo A.I, p. 89), cineasta peruana, diz acreditar que “o exercício da memória pode ser atemporal” porque, por um lado, “há uma conexão com o passado, com o que achamos ter visto ou ouvido, ou o que nos foi dito”; no entanto, associado ao ato de recordar, há uma “ressignificação

¹ Traduzido pela autora. Texto original: The most profound paradox of memory: the past is ‘contemporaneous’ with the present it has been. [...] the past would never be constituted if it did not coexist with the present whose past it is” (Deleuze, 1991, pp. 58-59).

no presente”. Para a realizadora, trazer recordações “à tona” surge como uma “necessidade” de cariz identitário - “para completar certas histórias de vida, certos vazios”². Para o animador e realizador Dimitri Mihajlovic, porém, não é um conceito que se defina tão linearmente. Em entrevista (Anexo A.III, p. 95), partilha que, no seu entender, a memória “não é necessariamente uma coisa fácil” e que o ato de recordar não se limita a “trazer de volta imagens específicas, ou pessoas, ou sítios específicos”. Pelo contrário, “o próprio processo de lembrar coisas é reimaginar” – ou, por outras palavras, ao recuperar uma memória o indivíduo está a “recontar” uma história que vai, inevitavelmente, sofrer alterações em conformidade com fatores externos e internos. Miguel Lima, animador e realizador, na mesma entrevista (Anexo A.III, p. 96), dá continuidade a esta ideia de que a memória surge como uma “reconstrução visual das coisas” tendo de ser encarada, não obstante, “como um universo não seguro” ou “algo tristemente enganador”. E exemplifica:

Se existir hoje um evento marcante na tua vida, se calhar só vais ter uma leitura mais concreta desse evento daqui a um ano ou dois. [Aí] Consegues ter distanciamento, consegues ler esse evento de outra forma. Só que, se calhar, todo esse evento que estás a relembrar, já é uma completa mentira na tua cabeça. (...) Esse engano, esses erros esquisitos, estranhos, essas desconstruções ou alterações - não têm a ver com doenças, têm a ver com a nossa própria cabeça. Fica gravado no nosso disco rígido e esse disco rígido é volátil. (Lima, Anexo A.III, p. 96)

August Joensalo (Anexo A.II, p. 94), em entrevista, reitera que “a memória é uma fonte confiável e fiável de partilha de sentimentos, pensamentos, conceitos e experiências. Mas não necessariamente da verdade”³. Segundo Le Goff (1984, p. 13), “o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura” subjugam a memória individual a grande manipulação. Recordar um momento, apesar de ser um fenómeno visual e até auditivo, não é o equivalente a reproduzir um ficheiro de vídeo. As memórias, voluntária ou involuntariamente, são sujeitas a alterações e desconstruções associadas à própria passagem do tempo, estímulos emocionais e até a fatores biológicos ou neurológicos. Por essa razão, Miguel Lima (Anexo III, p. 96) acredita que a memória não é “algo que nos fica

² Traduzido pela autora. Texto original: “I think the exercise of memory can be atemporal because there's a connection with the past, with what you think you've heard or seen, or what you've been told. But there's also a re-signification in the present. (...) I think there's a need for identity, to complete certain life stories, certain voids” (Sánchez, Anexo A.I, p. 89).

³ Traduzido pela autora. Texto original: “Memory is a trustworthy and reliable source of sharing feelings, thoughts, concepts and experiences. But not necessarily the truth” (Joensalo, Anexo A.II, p. 94).

marcado para sempre”, sendo, pelo contrário, “uma perda contínua”. Não é possível “retornar à fonte”, apenas ter “acesso a pedaços e a reconstruções dessa memória original”, diz. Mas esta noção de que a memória é maioritariamente subjetiva não é algo recente. De facto, Le Goff (1984, p. 13) aponta que há “manipulações conscientes e inconscientes” exercidas “quer a propósito de recordação, quer a propósito do esquecimento”, fenómeno este que é aplicado tanto na memória individual como na coletiva. Do ponto de vista neurológico, a tendência natural do cérebro é procurar lógica e criar narrativas completas. Logo, existem processos involuntários para preencher lacunas. Acentuando quão subjetivo o ato de recordar pode ser, Rui Araújo (Anexo A.IV, p. 111), médico especialista em neurologia na CUF Porto e professor na Faculdade de Medicina da Universidade do Porto, explica: “Quando não se recorda, tendencialmente aquilo que vejo é a pessoa ou a racionalizar - dá uma explicação plausível para o facto de não se lembrar, para ser sentido realmente como real -, ou , então, [aceita] uma aproximação àquilo que é o quotidiano esperado”.

É consensual que a memória é fundamentalmente encarada como um mecanismo de conservação de informações. Exerce, conseqüentemente, um peso considerável nas estruturas sociais e na forma como a história é percebida. A influência na memória coletiva é algo desde sempre cobijado. Quem o diz é LeGoff (1984, p. 13), que aponta que a mesma é “posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder”.

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

O estudo da memória social é um dos modos fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento. (Le Goff, 1984, p. 13).

Deve-se referir que memória não se cinge ao conjunto de coleções que um indivíduo coleciona ao longo da vida. Pelo contrário, é significativamente influenciada pelas narrativas partilhadas pelas comunidades – quer seja aquela em que o indivíduo se insere, quer sejam outras adjacentes. É possível afirmar que atua como uma ponte entre as vivências individuais e uma matriz social ampla. Permite que comunidades criem e preservem um sentido de identidade e continuidade, à medida que o tempo avança.

Halbwachs (1990, p. 55) dita que um indivíduo pode colecionar “duas espécies de memórias” – mas, “conforme participe de uma ou de outra, adotaria duas atitudes muito diferentes e mesmo contrárias”. Por um lado, a perspectiva pessoal não pressupõe considerar momentos comuns a terceiros, porque são as coleções individuais que permitem criar distinção entre indivíduos; por outro, qualquer indivíduo tem a capacidade de esporadicamente “se comportar simplesmente como um membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais” – apenas porque estas são de interesse para o grupo (Halbwachs, 1990, p. 55).

1.2 Memória Individual – aquisição de conhecimento para o exercício consciente

Ao longo da vida, o ser humano vai, então, arrecadando experiências, edificando a sua identidade pessoal e a consciência social à volta das mesmas. No momento em que esses fragmentos de arquivo são ativados, sofrem a influência de estímulos internos e externos, estando, portanto, sempre sujeitos a processos de interpretação. Poder-se-á dizer, assim, que a memória é uma releitura de um misto de registos visuais, auditivos ou sensoriais. Um fenómeno cuja tradução para o meio real depende do ato narrativo, da transmissão oral, que tendencialmente sofre alterações mediante o estado físico, psicológico ou do meio. Aliás, é do conhecimento popular que “quem conta um conto, acrescenta um ponto”. Não pode ser encarada, por isso, como objetiva.

Termos como cognição, o processo de “aquisição, armazenamento, recuperação e utilização do conhecimento” (Jesuíno, 1984, p. 314), e memória andam sempre de mãos dadas – já que, como defendem múltiplos autores, a memória se trata de um exercício da consciência. Em entrevista (Anexo A.IV, p. 105) Rui Araújo, apresenta a memória como um dos domínios da cognição e define-a como “a capacidade que uma pessoa tem (...) de aprender um conceito e depois, mais tarde, o vir a recuperar”. Tem um papel ativo na aprendizagem - de reter informação, aceder-lhe e manipulá-la mediante as circunstâncias ou necessidades - e divide-se em duas categorias operacionais: a curto ou a longo prazo. Memória a curto prazo é referente à informação que “temos, de alguma forma, de derreter” durante pouco tempo como, por exemplo, decorar um conjunto de números para realizar uma chamada telefónica. São dados cuja relevância não é muito significativa, não havendo necessidade de ficarem disponíveis permanentemente no

cérebro. A memória de longo prazo, em oposição, tem um “substrato anatómico diferente”. Contempla “informação mais biográfica: ou seja, quem nós somos, qual é a nossa profissão, onde é que moramos, quem são os nossos pais”, remata o perito em neurologia. Esta, por sua vez, pode ser repartida em memória episódica, semântica e procedimental – como diz Jesuíno (1984, pp. 321 - 323), apoiando-se no trabalho desenvolvido pelo psicólogo experimental e neurocientista cognitivo canadense Endel Tulving. As primeiras duas referem-se à retenção de conhecimento declarativo, correspondente a “saber”, enquanto o conhecimento procedimental é relativo a “saber fazer”.

Não é possível falar de memória sem explorar também a percepção. Jesuíno (1984 p. 319) explica que há dois tipos de fonte que exercem uma forte influência na forma como o ambiente envolvente é percebido: os “dados sensoriais disponíveis” e o “conhecimento e experiência” que se vão adquirindo e preservando. Como todos os processos da psique, há uma relação de codependência entre estes fatores. Por um lado, a informação sensorial está “sujeita a erros”, pois fatores como a “informação contextual” podem criar interferência (Jesuíno, 1984, p. 319); por outro, é o grau de conhecimento individual que se tem do mundo que molda a capacidade de interpretar esses mesmos dados.

A perspetiva de Silvana Alarcón Sánchez, ainda que fruto de uma reflexão mais pessoal, vai de encontro às premissas estabelecidas acima. Em entrevista (Sánchez, Anexo A.I, p. 87), caracteriza a memória como uma prática complexa, voluntária, fruto do cruzamento de fatores múltiplos, que se materializa nas formas oral, escrita ou visual. Passa pela capacidade de reter informações discursivas, imagéticas, em formato de arquivo e pela utilização das mesmas na criação de conexões com pessoas, lugares ou eventos. Por criar a ponte entre vários aspetos da vida, acaba por ter um grande peso no sentido de humanidade e na criação artística. “Essas conexões são o que nos torna humanos, sendo também uma componente fundamental da humanidade na arte”⁴, sublinha Sánchez (Anexo A.I, p. 87). Acrescenta que, no seu trabalho, costuma olhar para dentro, para o legado familiar, coleções e ensinamentos transmitidos geracionalmente,

⁴ Traduzido pela autora. Texto original: “I believe that this connection is what makes us human, and it's also a fundamental component of humanity in art and any type of art” (Sánchez, Anexo A.I, p. 87).

fazendo uma reflexão sobre a sua identidade – e, nesse sentido, sente que a construção da memória é algo de cariz pessoal, por envolver uma relação com as emoções.

Os conceitos de memória coletiva e individual, ainda que dotados de características que os diferenciam, não são mutuamente exclusivos. Têm uma relação complexa onde coexistem, podendo ter momentos em que se interligam e se utilizam como bengala, não deixando de existir como realidades independentes. Halbwachs (1990, p. 55) frisa que a memória individual se apoia na coletiva para confirmar fragmentos, conferir precisão a detalhes e para preencher lacunas, chegando a poder “confundir-se momentaneamente com ela” – não deixando de “seguir o seu próprio caminho” enquanto o “aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente na sua substância”. Já a coletiva, apesar de poder incorporar lembranças individuais, não se confunde com elas, preservando a sua estrutura, que transcende a “consciência pessoal” (Halbwachs, 1990, pp. 55-56).

1.3 Memória Coletiva – a noção identitária de e dentro de uma comunidade

Como o próprio nome indica, a memória coletiva é um fenómeno cultural, histórico e social que abrange um conjunto de indivíduos. Varia na escala, podendo ser referente a uma nação ou a conhecidos que, por alguma razão, viveram determinadas situações como um grupo. Trata-se de um conjunto de experiências que molda, ou até define, a perceção que uma comunidade tem de si mesma e sobre aquilo que a rodeia.

Memória não é um processo objetivo, como já foi referido anteriormente. Muito menos são fragmentos de arquivo, referentes a momentos de um passado distante que se limita a ficar reservado nos confins da mente humana. As lembranças são influenciadas por emoções, pela intelectualidade, ou por eventos da vida e do dia a dia. Em entrevista, Silvana Alarcón Sánchez (Anexo A.I, pp. 87-92) aponta que o exercício da memória é o produto da conjugação de vivências e daquilo que nos foi transmitido, herdado, tendo, portanto, um impacto incontornável na identidade individual e coletiva. Os fatores que contribuem para um exercício de reflexão e autoconhecimento são os mesmos que atribuem um carácter instável à memória, não podendo então ser encarada como plenamente confiável ou factual. Poder-se-á até argumentar que a memória

coletiva é constantemente reinterpretada em conformidade com as necessidades de cada época, o que lhe confere um estatuto de componente dinâmica da cultura.

A necessidade de pertença é algo intrínseco à natureza humana e, como tal, a ação dos agentes externos na forma como a informação é interpretada e arquivada é constante e contínua. Halbwachs (1990, p. 47) crê que é muito comum desenvolver reflexões, ideias ou até sentimentos que foram, voluntariamente ou não, incutidos pelo grupo em que o indivíduo se insere. “Estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros” (Halbwachs, 1990, p. 47).

A memória coletiva pode, portanto, instituir-se da forma óbvia – de uma partilha de momentos ou eventos, cujo impacto seja mais ou menos significativo no contexto comunitário. Surge como uma teia de recolções cruzadas, despidas de um carácter de individualidade. Halbwachs (1990, pp. 53-54) completa esta ideia, defendendo que a mesma “evolui segundo as suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram” esporadicamente, “mudam de figura quando colocadas num conjunto que não é mais a consciência pessoal”.

O trabalho desenvolvido pelo sociólogo francês levanta questões sobre a profundidade da influência de agentes externos na forma como um indivíduo se percebe a si e ao seu contexto. Convida a refletir sobre o que são as lembranças – e induz a conclusão de que estas são, muitas vezes, construções coletivas e não incidentes isolados. Ainda assim, o autor não descarta o olhar pessoal, distinguindo os tipos de memória em dois grandes blocos: autobiográfica e histórica. A segunda será sempre mais ampla, já que todas as vidas, sejam de reis ou de comerciantes, de homens, mulheres ou crianças, se inserem dentro do panorama histórico global. Não obstante, estes dois conceitos não podem deixar de andar de mãos dadas: a memória histórica “não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso” (Halbwachs, 1990, p. 55). Analisando esta premissa, torna-se inegável que fatores como a tradição oral, a localização geográfica, a faixa etária, os contextos económico ou histórico-social moldam a compreensão do passado. Utilize-se o exemplo de Joana D’Arc, uma figura ligada à religião, a movimentos feministas, amplamente reconhecida em diferentes regiões do globo e culturas, cuja reputação continua a saltar de geração

em geração. O autor constata conhecer factos – ou informações que assimilou como factos -, através representações verbais, em livros, filmes ou teatros. Reconhece, por isso, que há espaço para questionar a veracidade: “(...) não me foi possível ser testemunha do próprio acontecimento; atendo-me aqui às palavras que ouvi ou li, sinais reproduzidos através do tempo, que são tudo o que me chega desse passado” (Halbwachs, 1990, p. 55). Este pensamento não se cinge, porém, ao exemplo de figuras históricas ou religiosas:

“É o mesmo com todos os fatos históricos que conhecemos. Nomes próprios, datas, fórmulas que resumem uma longa sequência de detalhes (...): é o epitáfio dos acontecimentos de outrora, tão curto, geral e pobre de sentido como a maioria das inscrições que lemos sobre os túmulos. É que a história, com efeito, assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas” (Halbwachs, 1990, p. 55).

Como foi estabelecido acima, a memória coletiva tem uma natureza dinâmica, evoluindo em concordância com as suas próprias regras. Pode adaptar-se a novas realidades, o que traz consequências: entre elas, interpretações múltiplas de eventos, mediante os diferentes enquadramentos; ou então, pode exercer influência na coesão social ou na transmissão de valores entre gerações.

Uma manifestação óbvia da memória coletiva e do seu peso na estrutura social é a existência de efemérides, frequentemente marcadas por símbolos e rituais. Certos acontecimentos – seja por terem uma índole trágica e atuarem como um marco a não repetir, ou por assinalarem um ponto de viragem –, levam à criação de um elemento tangível ou reproduzível. Festividades e monumentos são exemplos de mecanismos criados para perpetuar memórias significativas, que de certa forma atestam o carácter de unidade da comunidade, consolidam a sua coesão e a noção de pertença. Mantém-se viva a história e a conexão com as suas raízes. O mesmo acontece numa escala menor, com a criação de arquivo pessoal, como cartas, fotografias ou filmes caseiros: são formas de deixar provas para a descendência ou simplesmente para assinalar a existência.

1.4 Memória e Identidade

No cérebro “há um conjunto de estruturas que decide” quais são as coisas a que se quer “aceder mais tarde, e se é uma informação estrutural”, ou algo cujo interesse é provisório e com uma temporalidade reduzida, como explica Rui Araújo (Anexo A.IV, p. 105). Jesuíno (1984, p. 323) explica que a magnitude de uma memória está ligada ao tipo

de processamento que esta sofre. “O nível sensorial é considerado como relativamente automático”, enquanto análises mais profundas exigem progressivamente mais: “quanto maior a profundidade a que o processamento se efetua, mais permanente a sua retenção na memória” (Jesuíno, 1984 p. 322). Como foi estabelecido, dentro das várias formas de memória, é a de longo prazo que está relacionada com a parte social e identitária. Mais concretamente, são as memórias episódicas e semânticas (tipos de memória distintos, em teoria, mas fortemente interativos) que guardam informação sobre os eventos que são realmente estruturantes. Rui Araújo (Anexo A.IV, p. 106) elabora: “Tem a ver com sabermos o que significam, por exemplo, certas palavras. Quando a gente diz semântica, é a memória relacionada com ideias, conceitos, como a bondade, a saudade. É a capacidade de recapitularmos certos tipos de informação (...)”. Mais que isso, é o que permite que um indivíduo seja conhecedor do seu próprio trajeto, bem como reconhecer elementos do dia a dia e criar um vínculo com os mesmos.

A familiaridade interfere, assim, no sentido de identidade – para algo se tornar presente no subconsciente, ao ponto de se denotar a sua falta, é requerida a repetição. Esta premissa foi ativamente explorada pelo francês Pierre Maine de Biran, que acreditava que o hábito tem uma posição basilar na experiência humana. Intervém na forma de pensar, sentir e agir, manifestando a relação entre corpo e mente. Segundo a construção edificada pelo filósofo, o hábito não se cinge à repetição mecânica de ações. Trata-se de uma força ativa que interfere nos vários níveis da psique: desde os mais primários, que é o caso das sensações, até aos mais complexos, como a percepção e a cognição (também referida como pensamento). Tem uma função adaptativa, permitindo conservar energia cerebral e induzir automatismo; em contrapartida, pode enfraquecer o esforço e a liberdade intelectual.

Na cadeia de funcionamento da psique, as sensações são o ponto de partida, pois não sofrem interferência do agente do “eu”. São passivas, um efeito da existência, ou interferência, de objetos externos - meras reações a estímulos. Sobre a influência do hábito, Biran (1929, p. 87) denota um certo paradoxo: “Todas as nossas impressões, seja qual for a sua natureza, tornam-se gradualmente mais fracas quando são continuadas por um certo período de tempo ou repetidas com frequência”⁵. Apesar de, por regra,

⁵ Traduzido pela autora. Texto original: “All our impressions, of whatever nature they be, grow gradually weaker when they are continued for a certain time or frequently repeated” (Biran, 1929, p. 87).

aumentar a eficiência e a precisão com um menor esforço, o hábito diminui a sensibilidade e o seu impacto. Quando exposto durante muito tempo a um determinado tipo de estímulo, o sistema nervoso ajusta-se à sua presença. É o caso de mudanças de temperatura ou de cenário: “Resistência, variações de luz, cores, sons também enfraquecem através da repetição ou continuidade, mas muitas vezes o que acontece é que, quanto menos sentimos, mais percebemos” (Biran, 1929, p. 87)⁶. Cria-se igualmente um certo automatismo em funções básicas, como movimentos corporais ou determinadas ações. Por exemplo, falar. Durante a infância, o indivíduo é ensinado a expressar-se verbalmente e, durante o período que antecede a fluidez, é-lhe exigido um esforço constante a assimilar, desconstruir, decorar e reproduzir sons e os seus significados. Eventualmente, esse ato torna-se natural – mas a aprendizagem que surge com a repetição diminui o exercício da consciência.

Já a percepção é uma força ativa, permeável ao aprimoramento. É o processo onde as sensações são organizadas e interpretadas - que culmina na atribuição de significados. Por norma, o “eu” oferece resistência ao mundo exterior - como já foi referido acima, o ser humano recebe estímulos constantes nas mais variadas formas e que apelam aos diferentes sentidos. Quando esses estímulos são, de alguma forma, frequentes, o fator de novidade vai-se dissipando. Por exemplo, se um sujeito visse um objeto de metal mudar de cor para vermelho, pela primeira vez, poderia ter a curiosidade de lhe tocar. Essa mudança, porém, é derivada do aumento da temperatura e, como tal, queimar-se-ia. Se esta situação se repetisse no dia seguinte, provavelmente já seria feita uma associação entre a cor e a sensação térmica, levando a uma atitude preventiva. A habituação cria “causalidade na ordem da sucessão, como essências na ordem da coexistência, e essas relações de antes e depois, a que chamamos de ideias de causa e efeito”, induzem o cérebro a “refazer as nossas impressões sucessivas na mesma ordem em que elas têm sido constantemente reproduzidas” (Biran, 1929, p. 121)⁷.

⁶ Traduzido pela autora. Texto original: “Resistance, degrees of light, colors, sounds grow weaker also through repetition or continuance, but it often happens that the less we feel, the more we perceive” (Biran, 1929, p. 87).

⁷ Traduzido pela autora. Texto original: “Habit creates for us causes in the order of succession, as essences in that of coexistents, and these relations of before and after which we call ideas of cause and effect, have their whole foundation in the determinations of the organ of thought subjected by habit to retracing our successive impressions in the same order” (Biran, 1929, p. 121).

A cognição surge como uma fusão entre os instintos primários e o uso do intelecto. Não se trata de uma simples associação de ideias, mas de um exercício voluntário. À semelhança da percepção, exige que o sujeito se reconheça como agente. Biran caracteriza a “natureza da compreensão” como “a soma dos hábitos principais do órgão central” (Biran, 1929, p. 115). Os processos que decorrem no cérebro, não obstante, são imensamente complexos e transcendem a decodificação ou associação. Com base na experiência vivida, torna-se possível fabricar informação de raiz através da imaginação. “É ela que, reagindo aos sentidos externos e misturando incessantemente os seus produtos com as suas impressões, se torna um espelho irregular e móvel, adequado para transformar os raios que emanam das coisas e modificar as suas relações” (Biran, 1929, p. 115)⁸.

Por ser um processo dinâmico, fruto da conjugação dos restantes processos previamente descritos, a memória também se lima com o hábito. Torna-se responsável pela fixação das experiências na consciência - isto é, pode distorcer ou até afetar quão vívidas são. Mas esta é apenas mais uma nas inúmeras formas de interferência. Rui Araújo (em entrevista, Anexo A.IV, p. 106) afirma que “a emoção está sempre envolvida” em todos os tipos de memória, tratando-se de questões “absolutamente indissociáveis uma da outra”. Sobre memórias imediatas, o especialista explica que “estados de ansiedade, estados de abstração, vão interferir na capacidade de ter atenção, de conseguir captar aquela informação”. O estado de espírito, bem como a saúde, têm também um grande impacto nas informações estruturais: “Pessoas com níveis de stress muito elevados, ou a viver um período muito particular das suas vidas, por vezes podem ser perfeitamente incapazes de buscar o pin do multibanco. É uma memória que parece que fica bloqueada - ou seja, a pessoa não consegue lá chegar”. Deve então ter-se em consideração que “a questão da memória é um processo altamente falível. (...) Perspetivas diferentes contam uma história completamente diferente”, reitera Rui Araújo (Anexo A.IV, p. 109). A recapitulação de um evento corre sempre o risco de se afastar drasticamente daquilo que aconteceu, mediante o estado emocional ou patológico. Considerando estes processos – e conectando os mesmos à influência que

⁸ Traduzido pela autora. Texto original: “It is this which, reacting on the external senses and incessantly mingling its products with their impressions, becomes an uneven and mobile mirror, suited to transform the rays emanating from things and to modify their relations” (Biran, 1929, p. 115).

exercem na sétima arte - é possível questionar se o ato de ver um filme biográfico (mesmo sem que tal visionamento se torne um hábito infinito ou um vício) aviva a memória, tornando o que corria o risco de ser esquecido mais fixo na consciência do tempo passado.

O sentido de identidade não é uma essência fixa. Abrange a “imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (Pollak, 1992, p. 204). Deve-se considerar que sofre pela influência de outros fatores, tais como: o sentimento de “unidade física”, de “ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo”; a “continuidade dentro do tempo” e o “sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados” (Pollak, 1992, p. 204). A memória surge como um fator determinante por ser o que permite este sentimento de coerência e continuidade, individual e coletiva – que, quando interrompido por qualquer razão, pode dar aso a graves perturbações e patologias.

Pollak (1992, p. 204) reitera que a memória se organiza em função de preocupações internas e externas, tornando-a numa construção que abrange modos conscientes e inconscientes. “Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenómeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (Pollak, 1992, p. 204). Na mesma linha, Silvana Alarcón Sánchez, em entrevista (Anexo A.I, pp. 91-92), aponta que gerar memórias serve principalmente a função de “criar um mapa de identidade dentro de cada um”. Todos os exercícios de reflexão que se fazem são uma forma de “estabelecer a nossa posição no mundo”. Mas mesmo esse posicionamento depende das “histórias de vida, das histórias dos nossos países, das nossas comunidades e lutas. As lutas que enfrentamos em determinados momentos das nossas vidas podem mudar-nos”⁹.

⁹ Traduzido pela autora. Texto original: “I believe that based on what we're told, how we tell ourselves, and all the memory exercises we do, we do them to establish our position in the world. That's why I think it's also very mutable, because our positions in the world can change depending on our life stories, our countries' histories, our communities, and our struggles. The struggles we take on at certain moments in our lives can change us. So, I think the primary component of generating memories is to create a map of identity within each of us” (Sánchez, Anexo A.I, pp. 91-92).

A noção de identidade está, portanto, sujeita a fatores geográficos, culturais ou sociológicos, que involuntariamente atuam não só na construção do “eu”, mas no bem-estar psicológico. Rui Araújo (Anexo A.IV, p. 108) aponta que “estamos habituados a olhar para a memória como o substrato da aprendizagem”, um “veículo ou a ferramenta que as pessoas utilizam para reter informação nova. E quando essa informação se vai acumulando, a construção da identidade pode ir surgindo: quem sou eu e qual é a minha posição no mundo, a minha personalidade, a minha maneira de interagir com as pessoas”. Quando questionado sobre se a perda completa, hipotética, da memória, levaria à perda completa da identidade, o especialista em neurologia crê que a pessoa “provavelmente perderá a grande parte daquilo que é, sem dúvida, porque grande parte daquilo que somos é a ideia que temos de nós próprios e a posição que temos no mundo” (Araújo, Anexo A.IV, p. 108). Não acredita, porém, que a estrutura da pessoa possa ser completamente modificada:

Se calhar fica realmente um ser diferente, que tem o mesmo aspeto, a mesma voz, deve andar da mesma maneira, se calhar tem os mesmos gostos. Acho que tinha de saber um bocadinho mais de filosofia para responder a isso. Provavelmente grande parte daquilo que nós somos, se a memória for embora, realmente também vai, devemos admitir isso. Agora, é muito raro, nunca vi na minha vida profissional, pessoas que têm uma rutura completa com a sua memória. (Araújo, Anexo A.IV, p. 109).

O especialista especula que a “identidade nunca se perde completamente”, mas garante que “as pessoas mudam” sobretudo com o processo de envelhecimento. Além do cérebro perder naturalmente algumas faculdades com o tempo, há também um “apurar” da personalidade (Araújo, Anexo A.IV, p. 109).

2 CINEMA E MEMÓRIA

O ato de recordar é um fenómeno ambíguo e altamente impactante já que pode ser encarado, de certa forma, como um salto para o passado (Araújo, 2020, p. 85). Tanto pode remeter para momentos de felicidade que pesam no bem-estar, como fazer precisamente o oposto. Como a memória é um conjunto filtrado de todas as coisas vividas pelo indivíduo, cria “um cenário múltiplo, caótico, um impulso de transcendência que ultrapassa a superfície da realidade imediata” (Araújo, 2020, p. 85)¹⁰. No entanto, a nostalgia, a necessidade inexplicável de retornar a algo que já não existe, ou até que nunca existiu, é algo comum ao ser humano, sendo um sentimento para o qual há uma grande tendência natural a evocar ou perseguir.

A noção de identidade está intrinsecamente ligada à memória, uma vez que o reconhecimento que o indivíduo tem de si próprio depende de um sentido de continuidade. Por outras palavras, pode considerar-se a individualidade um fruto da análise retrospectiva, constante, de tudo o que foi vivido até ao momento. Seguindo os princípios instituídos por Biran, Umbelino (2020, p. 38) atesta: “A memória inscreve atos num enredo temporal porque é uma faculdade intelectual ativa”¹¹. Essas vivências podem alicerçar expectativas para o futuro, contribuindo para a transformação do indivíduo. Tendo isso em conta, surge uma vontade de preservar indefinidamente momentos, locais, pessoas – e o audiovisual tem um papel muito significativo. Araújo (2020, p. 89) aponta que “talvez seja essa a força do cinema: o poder que tem de nos fazer reencontrarmos a nós mesmos, aos nossos entes que já partiram, às nossas memórias; o poder de compor e recompor, vezes sem conta, alguém, alguma memória, ou alguém em alguma memória”¹².

A imagem em movimento veio trazer novas dimensões à expressão artística por atribuir à imagem a possibilidade de mostrar uma evolução temporal. Além disso, há

¹⁰ Traduzido pela autora. Texto original: “A multiple, chaotic scenery, an urge for transcendence that goes beyond the surface of the immediate reality” (Araújo, 2020, p. 85).

¹¹ Traduzido pela autora. Texto original: “(...) memory inscribes acts in a temporal plot because it is an active intellectual faculty” (Umbelino, 2020, p. 38).

¹² Traduzido pela autora. Texto original: “Maybe that is the strength of cinema: the power it has to make us re-encounter ourselves, our dearly departed, our memories; the power to compose and re-compose, time and time again, someone, some memory, or someone in some memory” (Araújo, 2020, p. 89).

uma ligação inegável entre a evolução tecnológica e o cinema. O digital tem caminhado numa direção convergente: graças à internet, som e imagem estão permanentemente ligados. Equipamentos como telemóveis, televisões e computadores, oferecem, no presente, um leque de funções que, ainda que diversificado, é cada vez mais uniforme, dando toda uma nova dimensão ao entretenimento caseiro. O potencial da linguagem audiovisual é alvo de uma exploração contínua, numa grande variedade de suportes e formatos e, como consequência natural, o acesso a meios para a produção cinematográfica deixou de ser tão exigente ou limitado. No passado, apenas os “sortudos, os agressivos ou aqueles que nasceram com um serviço de chá de prata nas suas bocas é que podiam sequer tentar” (Rabiger, 2004, p. 43). Já no século XXI, qualquer pessoa tem acesso a uma câmara de boa qualidade, graças à sua inserção em dispositivos de uso diário, como é o caso dos telemóveis. Além disso, verifica-se um investimento contínuo em novos e melhorados modelos de equipamento profissional, cuja preocupação central é a criação de imagens cativantes e imersivas. Estes fatores, combinados com rápido progresso e difusão do uso de inteligência artificial, permitem um controlo muito grande sobre a imagem. Observa-se uma democratização cujas consequências, para Rabiger (2004, p. 43), são incalculáveis. O mesmo autor crê também que este fenómeno pode levar a indústria a ser cada vez mais flexível e ousada. “Quem ou o que vai dominar os mercados, e como é que estes se vão se agitar, é uma incógnita. A evolução para os cineastas continuará a ser desafiante, porque a linguagem dos ecrãs se tornou complexa”, dificultando a possibilidade de antecipar novas configurações (Rabiger, 2004, p. 43)¹³. Na mesma linha, Bellour (2013) aponta que a experiência de visualizar um filme numa sala de cinema - a verdadeira experiência cinematográfica -, gera um tipo de memória especial e não replicável. É um momento comunitário que enriquece o espírito cultural. Todavia, as transformações digitais podem levar a uma decadência do cinema tradicional e colocar até em risco a sua relevância no senso comum.

Manovich (2016, p. 23) explica que a sétima arte se insurgiu de forma revolucionária pois “foi entendido, desde o seu nascimento, como a arte do movimento” – o que levou a que finalmente se conseguisse “criar uma ilusão convincente da realidade

¹³ Traduzido pela autora. Texto original: “Who or what will dominate and how the markets will shake out is anybody’s guess. Evolution for filmmakers will remain challenging because screen language has become complex, and any open form remains difficult to conceptualize in advance” (Rabiger, 2004, p. 43).

dinâmica”¹⁴. Com a aceitação, e conseqüente perpetuação da imagem dinâmica, o espectador começou a tornar-se mais exigente no momento de ser entretido. Procura consistência, autenticidade e verosimilhança com aquilo que conhece ou que considera possível (dentro do contexto apresentado). Pode dizer-se que esta busca deriva de dois fatores. O primeiro é o facto de o cérebro ter uma tendência natural a procurar lógica; como tal, a presença de elementos familiares, que criem uma ponte com a realidade conhecida, no ecrã, torna-se vital. Há uma busca constante por “ordem”, “testando o mundo para ver se há quebras no padrão habitual” (Bordwell & Thompson, 2010, p. 110). Adicionalmente, a arte tem a capacidade de ser intensamente envolvente (Bordwell & Thompson, 2010, p. 109) – sendo este um traço que criativos têm por hábito perseguir. Na imagem em movimento, a obtenção de envolvimento torna-se fácil por haver uma estimulação múltipla dos sentidos – audição e visão -, que, por sua vez, atuam frequentemente no lado emocional do espectador. Apesar de haver consciência de que se trata de uma mera “representação muito realista de um espaço imaginário”, há uma grande reação à imagem fílmica, “poderosa o suficiente para chegar normalmente a fazer esquecer não apenas o achatamento da imagem” (Aumont, 2007, pp. 21-24), mas outras características, como cor, assincronia ou falhas de continuidade.

August Joensalo (Anexo A.II, p. 93) acredita que, para abordar a memória coletiva, o documentário é um formato vantajoso. Silvana Alarcón Sánchez (Anexo A.I, p. 88), concorda, já que a memória abrange tanto “temas grandes e importantes”, como questões “muito íntimas e pessoais”. Aponta que, no cinema não-ficcional, há uma maior versatilidade para trabalhar com a memória, porque “todas as formas podem ser válidas” e há uma “gama de implantações e opções de encenação interessantes de se trabalhar”¹⁵. Em contraste, a ficção geralmente segue um “cânone”, conta uma história com uma estrutura de “três atos e certos enredos narrativos”.

¹⁴ Traduzido pela autora. Texto original: “(...) cinema was understood, from its birth, as the art of motion, the art that finally succeeded in creating a convincing illusion of dynamic reality” (Manovich, 2016, p. 23).

¹⁵ Traduzido pela autora. Texto original: “(...) this versatility is precisely what allows memory to encompass such large and important themes as well as very intimate and personal issues. So, I think this range of deployments and staging options is interesting to work with” (Sánchez, Anexo A.I, p. 88).

2.1 Cinema documental como janela para novas realidades

O cinema assumiu a missão de ser uma “janela” de realidades paralelas, sejam elas puramente imaginadas, não ficcionais ou um cruzamento de ambas. Em particular no registo documental, há uma maior expectativa de criar conexão com o conteúdo consumido já que, à partida, as personagens são atores sociais – ou seja, pessoas reais –, e não intérpretes. Há um compromisso subentendido entre cineasta e audiência que dita que serão expostas verdades – ainda que o próprio conceito de verdade seja, por si, altamente subjetivo. O documentário é, por isso, um género visto frequentemente como um veículo de autenticidade para a representação de uma realidade.

É importante referir que, no que concerne à designação da pessoa que se insere no filme documental, poder-se-ia optar pelo termo “actante”. De acordo com Greimas & Courtés (1979, p. 12), o actante é “aquele que realiza ou sofre o ato”; “são os seres ou as coisas que, (...) ainda que a título de meros figurantes e da maneira mais passiva possível, participam no projeto” (Tésniere apud Greimas & Courtés, 1979, p. 12). “O conceito de actante substitui com vantagem, mormente na semiótica literária, o termo personagem (...), visto que não cobre só seres humanos, mas também animais, objetos e conceitos”. No entanto, para Nichols (1991, p. 42) o termo “ator social” é o mais adequado (e será o termo empregue no presente ensaio, doravante) já que se refere a “indivíduos” ou “pessoas”, que “raramente são treinados ou persuadidos no seu comportamento”:

Utilizo o termo «ator social» para enfatizar o grau em que os indivíduos se representam perante os outros; pode ser interpretado como uma performance. O termo também tem como objetivo lembrar-nos que os atores sociais, as pessoas, mantêm a capacidade de agir dentro da arena histórica em que atuam. A sensação de distância estética entre um mundo imaginário no qual os atores atuam e o mundo histórico no qual as pessoas vivem não existe mais. A performance dos atores sociais, porém, é semelhante à performance de personagens fictícios em muitos aspetos. Os indivíduos apresentam uma psicologia mais ou menos complexa, e nós direcionamos a nossa atenção para o seu desenvolvimento ou destino. (Nichols, 1991, p. 42).¹⁶

¹⁶ Traduzido pela autora. Texto original: “Those whom we observe are seldom trained or coaxed in their behavior. I use “social actor” to stress the degree to which individuals represent themselves to others; this can be construed as a performance. The term is also meant to remind us that social actors, people, retain the capacity to act within the historical arena where they perform. The sense of aesthetic remove between an imaginary world in which actors perform and the historical world in which people live no longer obtains. The performance of social actors, though, is similar to the performance of fictional characters in many respects. Individuals present a more or less complex psychology, and we direct our attention toward their development or destiny” (Nichols, 1991, p. 42).

A palavra “documentário” teve a sua origem no étimo latino “*docere*”, que significa “ensinar” (McLane, 2013, p. 5). Nos seus primeiros passos, servia fins mais expositivos – mas, à medida que o tempo passa, tem vindo a servir diferentes mestres. De facto, a definição pessoal de documentário de um dos pioneiros desta forma de cinema, John Grierson, era “o tratamento criativo da realidade” (McLane, 2013, p. 6). Foca-se em retratar pessoas e acontecimentos e é um formato particularmente interessante para dar a conhecer e explorar as nuances do ser humano – destacando a complexidade do seu lado emocional. Para as desdobrar, porém, torna-se imperativo compreender as múltiplas facetas e maleabilidade do suporte. Limitar o documental a funções educativas, ou informativas, constitui uma visão limitativa.

Há uma forte ligação entre a transmissão oral e o documentário, que se denota nas vertentes estruturais de tom e propósito. Mitos, lendas e contos populares sempre tiveram traços comuns: por um lado, entretinham os ouvintes, adquirindo uma conotação utilitária; por outro, acarretavam quase sempre o peso de ensinamentos – desde explorar as nuances e “fragilidades” da natureza humana até alertar para a “implacabilidade” do destino. Várias gerações foram erguidas sobre histórias que evidenciavam, de uma forma “dramática”, características a louvar, como a coragem, a fé ou a persistência, enquanto denotavam os perigos do mundo e a necessidade de ser cauteloso. Por essa razão, pela aplicação prática do seu conteúdo, estas histórias eram contadas e recontadas, enraizando-se como arte da própria cultura e moldando a forma de pensar e perceber o meio envolvente (Rabiger, 2004, p. 20)¹⁷.

À semelhança de outras formas cinema, trata-se de um modo de interpretação, um estilo e uma técnica de fazer filmes. McLane (2013, p. 7) indica que o documentário foi inventado, de certa forma, para ir de encontro às “novas necessidades artísticas e de comunicação que surgiram no século XX”, acrescentando que em vez de querer apenas entreter audiências, tem também uma intenção. Filmes não-ficcionais foram-se introduzindo de forma lenta, sendo mais difícil reconhecê-los como objetos artísticos – isto porque a ficção se aproximava mais, esteticamente, àquilo que eram as formas

¹⁷ No texto original: “In its structure, tone, and purpose the documentary may in fact be descended from the oral tale, which includes the kind of folktales, myths, and legends that audiences customarily consumed at a sitting. The stories’ wit, practical application, and cautionary nature made people tell and retell them. They were useful because they entertained the listener while warning of the vagaries of human nature or the implacability of fate. They dramatized how important it was to be wary and to have courage, faith, and persistence” (Rabiger, 2004, p. 20).

artísticas oitocentistas, tais como teatro ou romances literários. “Dependendo de como se define documentário, pode dizer-se que começou com o nascimento da película em si”, diz Mclane (2012, p. 9)¹⁸, referenciando momentos em que experiências laboratoriais foram filmadas em 1893. Nos anos que precederam a criação da imagem em movimento, os filmes tinham uma conotação intimista, consistindo maioritariamente em gravações breves sobre a vida quotidiana ou excertos de espetáculos (Mclane, 2012, p. 9).

Rabiger (2004, p. 51) dita que “toda a arte, incluindo o cinema, existe para permitir que se experienciem vicariamente realidades diferentes da própria e a conexão emocional com vidas, situações e questões que, de outra forma, seriam inacessíveis”¹⁹. O suporte de filme, ainda que tenha tido um nascimento tardio em relação a outras linguagens artísticas, abre uma janela para outro mundo, incitando a abertura para pontos de vista diferentes com uma conotação autêntica. Rabiger (2004, p. 52) aponta ainda que “assistir a filmes é uma experiência dinâmica em que o espectador infere causa e efeito”, mais semelhante “a viver ou a sonhar do que à experiência meditativa de ler”²⁰.

Influenciado por e a par da evolução das artes plásticas, o cinema adotou um carácter eclético no mundo contemporâneo, levando a que a linha entre documental, ficcional e experimental se vá esbatendo cada vez mais. Um exemplo disso é a rápida expansão do experimentalismo e a fusão de elementos fílmicos com outras formas de arte. Neste campo, destaca-se a videoarte, cujo desenvolvimento se iniciou durante a década de 1970, pelas mãos de artistas conceptuais fascinados pela polivalência do formato de vídeo (Renov, 2008, p. 42).

O género documental é muito comumente associado ao conceito de realismo, já que a sua génese está conectada à captação e transmissão crua de acontecimentos – e pressupõe-se, por isso, um teor inerente de factualidade, uma forma de registo direto e fiel da realidade. Assumindo-se a presença desses valores, o documentário foi adquirindo um papel significativo na preservação e interpretação dos contextos históricos, sociais e

¹⁸ Traduzido pela autora. Texto original: “Depending on how one defines documentary, it can be said to have begun with the birth of film itself” (Mclane, 2012, p. 9).

¹⁹ Traduzido pela autora. Texto original: “All art, including film art, exists so we can vicariously experience realities other than our own and connect emotionally with lives, situations, and issues otherwise inaccessible” (Rabiger, 2004, p. 51).

²⁰ Traduzido pela autora. Texto original: “(...) watching film is a dynamic experience in which the spectator infers cause and effect even as the events appear to happen. (...) Watching film is more like living or dreaming than is the meditative experience of reading” (Rabiger, 2004, p. 52).

culturais de uma maneira autêntica - já que estes correm o risco de serem esquecidos ou distorcidos ao longo do tempo. Documentar pelo meio audiovisual, que faculta provas palpáveis, de certa forma, não só contribui para a memória histórica, mas também serve como uma fonte vital para pesquisas, estudos e compreensão crítica de acontecimentos. Rabiger (2004, p. 40) atesta este fenómeno exemplificando com o período compreendido entre os anos 1895 e 1920, onde se denotava um grande consumo de cinema que incluía imagens representativas da realidade mundana, particularmente aquelas que se debruçavam sobre os eventos trágicos da Primeira Guerra Mundial.

A associação do documental a um tom mais educativo manteve-se até à Segunda Guerra Mundial. Com a produção de filmes sobre o pós-guerra, ficção e documentário começaram a aproximar-se (McLane, 2012, p. 159). Atualmente é possível atestar com firmeza que “cada documentário tem a sua voz distinta”, “uma “natureza” própria que funciona como assinatura” que incentiva o cineasta a atestar a sua individualidade (Nichols, 2017, p. 135). Subdivide-se em modos, que vão desde os moldes mais clássicos (como é o caso do expositivo ou do observativo) até aos mais vanguardistas (que inclui o participativo, reflexivo, performativo e poético). A inserção da equipa de produção ou do realizador atribui uma dimensão artística ao ato de fazer filmes, atenuando a linha que separa objetividade e subjetividade e acentuando o peso da autoria.

Atualmente, o documentário é, “em muitos países, sobretudo um género televisual e não cinematográfico. Isto reforça a sua tendência biográfica, uma vez que a televisão pode ser vista, em muitos aspetos, como um meio biográfico numa vasta gama das suas produções” (Corner, 2002, p. 95)²¹.

2.2 Arquivo no documentário: vestígios de humanidade em película

Tradicionalmente, a palavra “arquivo” evoca a ideia de repositório. Pensa-se instintivamente num conjunto de imagens, sons ou documentos que atuam como testemunha de acontecimentos, lugares ou pessoas. Michael Foucault, porém, oferece uma definição mais completa que torna esta ideia de depósito de informação obsoleta.

²¹ Traduzido pela autora. Texto original: “Documentary is now, in many countries, primarily a televisual rather than cinematic genre. This strengthens its biographical tendency, since television may be seen as in many ways a biographical medium across a very wide range of its outputs” (Corner, 2002, p. 95).

Estabelece “arquivo” como um sistema regrado que estrutura a produção e organização de discurso sobre o passado – possibilitando, simultaneamente, o acesso ao mesmo. Por outras palavras, é o que dita de que forma (mais completa ou lacunar) vai ser recordada uma determinada época. “Entre a tradição e o esquecimento, revela as regras de uma prática que permite que enunciados sobrevivam e sofram modificações regulares. É o sistema geral de formação e transformação de enunciados” (Foucault, 1972, p. 130)²².

O arquivo é, assim, simultaneamente, a condição de possibilidade e o limite do saber histórico. Tem ação direta na forma como as sociedades inscrevem, acedem e reconfiguram o seu conhecimento. Mais que isso, tem “registos centrais para a memória e a formação da identidade” (Schwartz & Cook, 2022, p. 2). Apesar de se considerar fiável pela materialidade e durabilidade, o arquivo está longe de ser neutro: é fruto de decisões humanas e está condicionado ao contexto em que surge, nomeadamente as condições político-sociais. Pode considerar-se, por isso, uma ferramenta de poder – o que dá as pessoas encarregues de o guardar uma grande responsabilidade sobre a forma como uma sociedade se percebe e às suas raízes (Schwartz & Cook, 2022). Thomas Elsaesser reitera:

O renascimento das artes da memória acompanha o surgimento do conceito de arquivo, que é um reflexo da importância das bases de dados, das redes e dos nós, do movimento estocástico e do acesso aleatório. O arquivo tornou-se o locus do poder e da agência: tanto emblema quanto contraforça da máquina da memória, tanto avatar da história quanto seu herdeiro. O arquivo agora molda a nossa visão do passado de forma mais decisiva do que a história, uma vez que permite, a qualquer momento, revisitá-lo e, assim, reescrever o passado, fazer a engenharia reversa do nosso presente e moldar, a partir do arquivo, também um futuro diferente. (Elsaesser, 2025, p. 58)²³.

Como foi previamente estabelecido, o fenómeno da digitalização transformou os processos de produção, distribuição e consumo de informação e, mais importante, aumentou exponencialmente o seu tempo de vida. Nos dias que correm é muito fácil

²² Traduzido pela autora. Texto original: “(...) between tradition and oblivion, it reveals the rules of a practice that enables statements both to survive and to undergo regular modification. It is the general system of the formation and transformation of statements” (Foucault, 1972, p. 130).

²³ Traduzido pela autora. Texto original: “The revival of the memory arts goes hand in hand with the rise of the concept of the archive, itself a reflection of the importance of databases, of networks and nodes, of stochastic movement and random access. It is the archive that has become the locus of power and agency: both emblem of and counterforce to machine memory, both avatar of history and its inheritor. The archive now shapes our view of the past more decisively than history, since the archive allows us at all times to revisit and thus to rewrite the past, to reverse engineer our present, and thus to fashion out of the archive also a different future” (Elsaesser, 2025, p. 58).

produzir registos visuais, sonoros e escritos e os suportes de arquivo, a par da criação de equipamentos de captação e preservação sofisticados, têm mudado, tornando-se mais dinâmicos. Wolfgang (2013, p. 9) considera que o arquivo atua como uma “máquina do tempo” operacional que não é “hermenêutica”: “os meios técnicos registam não apenas significados, mas também o ruído e a fisicalidade do mundo fora das nossas intenções humanas ou estrutura de significação”²⁴. O mesmo autor acredita, contudo, que o avanço na tecnologia traz alguns compromissos. O formato analógico oferece um tipo de estabilidade que não é reproduzível no digital, que incita um regime de atualização contínuo e redefine, por consequência, a própria ideia de preservação. Parafraseando Wendy Hui Kyong Chun, Wolfgang (2013, p. 16), dita que a abordagem atual de memória, no seio da cultura digital, é caracterizada pela mistura com o armazenamento, que produz a “ideia estranha, quase paradoxal, de efemeridade duradoura, do acoplamento íntimo de degeneração e regeneração que está no cerne de como a memória funciona técnica e culturalmente”.

Ao longo do presente ensaio têm sido descritas inúmeras relações bilaterais - e cinema documental e arquivo são mais um exemplo desse tipo de relações enquanto produtivas da representação da realidade. Se, por um lado, o arquivo atua como matéria-prima para documentários (permitindo enquadrar narrativas sociológica, política e historicamente), por outro, a prática documental gera e reorganiza registos essenciais para a memória coletiva.

O espectador tem a tendência de procurar consistência e verosimilhança, que lhe permitem que a realidade seja conhecida. Nesse sentido, registos arquivais servem para cimentar a criação fílmica. No contexto estrutural, os mesmos conferem legitimidade à narrativa, por se considerarem uma fonte fidedigna de informação e coesão. Sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, quando o documentário servia maioritariamente propósitos educativos e era muito focado em eventos históricos, o retorno ao passado era frequentemente feito através de “material fílmico de arquivo e entrevistas contemporâneas para dar uma nova perspetiva a eventos passados ou questões atuais” (Nichols, 2017, p. 30). Já no contexto estético, a utilização de materiais

²⁴ Traduzido pela autora. Texto original: “(...) technical media record not only meanings but also noise and the physicality of the world outside our human intentions or signifying structure” (Wolfgang, 2013, p. 9).

de arquivo – tanto para fazer reconstituições como saltos pontuais ao passado –, constitui uma estratégia formal. É empregue uma lógica de demonstração de provas que influencia fortemente o sentimento de confiança pelo que é apresentado no grande ecrã e, paralelamente, a imersividade. Por outras palavras, permite ao espectador ter maior crença e envolvimento no que está a ver.

Na ponta oposta desta troca de influências, a prática documental surge, por si, como um ato de produção de arquivo, formal e informal. Para Thomas Elsaesser, a história do cinema pode atuar como uma espécie de “arqueologia mediática”. Por um lado, o cerne do conceito de arqueologia é a busca pela origem e a vontade de preservação, o que faz questionar “o estatuto do «arquivo» cinematográfico (a localização física e virtual dos documentos, filmes e objetos que compõem o património do cinema)”²⁵ e porque é que o cinema se deve considerar como testemunho fiável acima de outros formatos como imprensa, televisão ou rádio (Elsaesser. 2025. p. 17). Sendo o cinema uma fonte de entretenimento com um grande consumo, os documentaristas, mesmo que inconscientemente, decidem quais as partes que vão ser levadas para o futuro e sob que perspetiva essas histórias são contadas.

São inúmeras as obras cinematográficas que recorrem a registos arquivais para solidificar a sua premissa. Mas, mais que a utilidade, deve-se realçar o potencial artístico. Uma obra que serviu de pilar para o presente projeto é “The Last Piece – Essay I” (2022), de Silvana Alarcón Sánchez. Neste ensaio audiovisual de natureza retrospectiva, Sánchez tenta recriar reconstruir a vida do avô através de arquivo familiar. Num momento em que a mente do idoso falha, quando lacunas e vazios aparecem e se propagam como consequência do surgimento de demência, a realizadora assume uma missão quase arqueológica. Explora e tenta conectar-se com pequenos fragmentos de recordações de outrem - não pela necessidade de reacender o passado, mas para assegurar que a existência do seu avô se mantém viva no futuro. Fotografias, ou negativos, surgem neste filme como memórias materializadas, ainda que danificadas, desconectadas. Por um lado, é mostrado um exercício que evidencia a necessidade humana de preservação. Por outro, o processo de pesquisa biográfica levanta questões que põem em causa o valor

²⁵ Traduzido pela autora. Texto original: “(...) it asks about the status of the cinematic ‘archive’ (the physical and virtual location of the documents, films, and objects that make up cinema’s heritage (...))” (Elsaesser. 2025. p. 17).

objetivo destes registos: será possível revisitar momentos a partir de uma mera imagem? Poderão fragmentos ser suficientes para criar uma cronologia? Porque é que essas memórias foram guardadas em função de outras? Apesar de sucinta, esta curta-metragem examina o ato de recordar, questionando se é um processo ilusório. É fabricada uma memória coletiva na audiência. Ainda que o conteúdo apresentado reflita apenas uma possibilidade daquilo que poderá ter acontecido, o que fica é a interpretação que a neta tem do avô. As fotografias surgem como testemunhos, embora o significado real das imagens seja incerto.



Figura 1 - Dois frames da curta-metragem "The Last Piece - Essay I" (2022), de Silvana Alacón Sánchez

“Défilement” (2023) é outro exemplo de como o arquivo tem uma grande plasticidade na criação artística, sobretudo na exploração da história familiar. O filme, de uma forma simples mas muito bem conseguida, penetra várias camadas de memória. Ao longo de doze minutos, a audiência é apresentada com aquilo que, à primeira vista, parece uma simples apresentação de arquivo fotográfico relacionado com aniversários. Mas à medida que a narrativa avança, com o auxílio da narração em *voice-over*, as imagens vão ganhando uma dimensão muito mais profunda. Vão-se tornando numa ode aos que já partiram, uma garantia de que a sua cara e a sua história transcende a mente das pessoas mais próximas. É mostrada uma justaposição entre o momento emoldurado e as reflexões, ideologias e reações das pessoas representadas. Mostra que as imagens escondem profundidade, dissimulam verdades e até fabricam emoções.

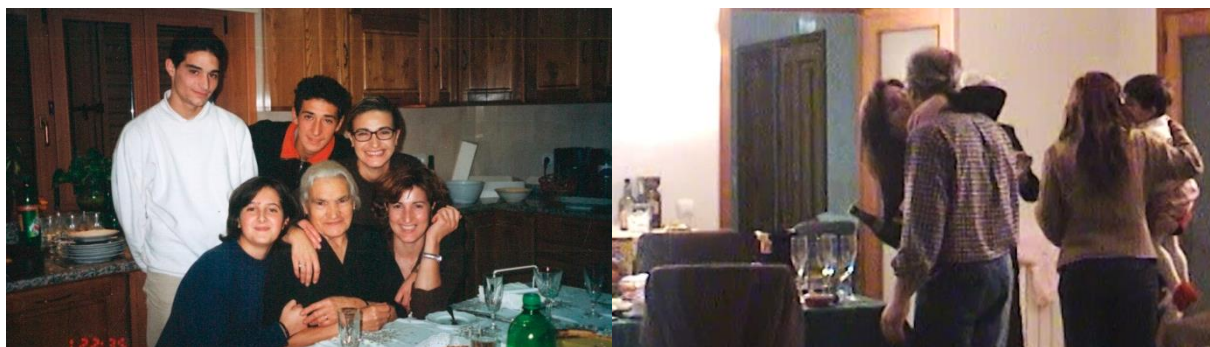


Figura 2 - Dois frames da curta-metragem "Défilement" (2023), de Francisca Miranda

Pode declarar-se o género documental como um ato de eternização. Quando informações são consumidas durante momentos de lazer – e sendo o cinema conotado como entretenimento ou arte –, acontece uma aprendizagem involuntária, que fica retida facilmente na memória. Assim sendo, os documentários não são apenas um suporte físico de factos históricos; produzem memória cultural – ainda que esta seja modelada pelas escolhas autorais.

2.3 O filme como ato biográfico

Como já foi averiguado, o que distingue ativamente o género documental é o facto de não se resumir a contar uma história. Cada narrativa que é escrutinada e reedificada pela ótica do documentarista surge com um propósito. Esta intencionalidade reflete-se “em quatro tradições identificadas por Paul Rotha”, das quais se destaca, para o presente projeto, a “naturalista (romântica)” e a “realista” (McLane, 2012, p. 7). O realismo de Rotha, de acordo com McLane (2012, p. 9), “nos dias de hoje, poderia ser chamado de vanguardista ou experimental”; no entanto, uma das suas preocupações era encontrar “meios artísticos para lidar com a inter-relação do tempo e do espaço” e ainda expressar a “compreensão do inconsciente da mente humana”. Já a tradição naturalista, na sua génese, era “mais ou menos paralela ao desenvolvimento da antropologia como ciência social” (McLane, 2012, p. 7).

O cinema documental tem uma predisposição natural para servir a preservação – seja histórica, social ou biográfica. Os retratos, as palavras, as vozes, até mesmo as paisagens ou objetos adquirem um estatuto de testemunho. Mas o simples facto de uma

realidade ser captada por uma câmara, não faz dela verídica. Aliás, o que diferencia o objeto fílmico de conteúdo audiovisual informativo é precisamente a visão do artista. Martins (2023, p. 127) reitera esta ideia, afirmando que “para que a arte se justifique, a relação com o real não pode ser absoluta. O sentido da obra não pode ser absolutamente literal”. E completa: “Há na arte uma busca da autenticidade que é inegável, mas esta autenticidade não é um sentido literal. A interpretação literal nunca é estética. A relação da arte com o real, por mais imperativa que seja, tem de manter-se, de algum modo, indireta” (Martins, 2023, p. 127).

O foco do presente ensaio é o género documental, mas todo o cinema é um misto de mediação e arte. O realizador nunca tem um papel neutro, meramente expositivo; pelo contrário, reconstrói. Faz escolhas sistemáticas sobre o tipo de planos, cenário, sobre o material que segue para edição e o que fica de fora, sobre quais as personagens adequadas para representar gerações ou culturas. Ao intervir na forma como o espectador recebe a mensagem, subliminarmente o realizador está a deixar traços daquilo que é a sua própria visão, valores ou até sentimentos. “Mais do que fidelidade ao real como no realismo clássico ou no verismo mimético, a arte moderna começou a medir os termos da autenticidade estética na luta que o artista empreende contra si mesmo, contra os seus preconceitos subjetivos. É uma disputa contra a subjetividade” (Martins, 2023, p. 59)²⁶. Ou seja, este ato de preservação acaba sempre por ter motivações pessoais, interpretativas e estéticas.

Pode afirmar-se que o autor está sempre presente na sua obra. Não quer dizer-se, com isso, que a narrativa é focada em si. Marcas autorais apresentam algumas semelhanças à exploração biográfica e até autobiográfica: envolvem uma forma de inscrição do sujeito na sua obra. No entanto, distinguem-se pelas funções que exercem. Desdobrem-se, então, estes conceitos. A autoria constitui uma manifestação estilística no objeto artístico. Visa criar uma maior relação de proximidade entre criador e audiência e adicionar traços únicos, representativos, à obra. Enquadramentos, ritmo da montagem, som e estrutura narrativa deixam de servir um propósito meramente funcional, criando uma estética singular. Traços que se repetem atribuem maior

²⁶ Traduzido pela autora. Texto original: “More than faithfulness to the real as in classical realism or mimetic verism, modern art began to measure the terms of aesthetic authenticity in the struggle that the artist undertakes against himself, against his subjective prejudices. It is a contest against subjectivity” (Martins, 2023, p. 59).

coerência ao repertório, mas, acima disso, representam um compromisso ético e ideológico. É uma forma de o realizador se pronunciar sobre como vê o mundo, o que vai, inevitavelmente, afetar a forma como se conecta com a audiência. Gerstner & Staiger (2003) evidenciam que, no cinema, a autoria é uma forma de conectar identidade individual, formação artística e cultura de produção.

Os exercícios biográfico e autobiográfico, por outro lado, remetem para os primórdios da humanidade. Uma autobiografia constrói uma narrativa centrada no próprio sujeito. Para Gusdorf (1980, p. 31) o autorregistro é consequência de um espírito modernista, onde o sujeito se reconhece como figura histórica. Foi a curiosidade que os indivíduos têm sobre si mesmos que, a par do crescimento do conhecimento científico, foi desagregando a humanidade de “grandes ciclos cósmicos”, levando o Homem a perceber-se como um agente com responsabilidade sobre o mundo que o rodeia. Responsável por reunir “homens, terras, poder”, “criador de reinos ou impérios, inventor de leis ou de sabedoria, só ele acrescenta consciência à natureza, deixando ali sinais da sua presença. A figura histórica surge agora, e a biografia, ao lado de monumentos, inscrições e estátuas, é uma manifestação do seu desejo de permanecer na memória” (Gusdorf, 1980, p. 31)²⁷. Mas, mais que isso, nasce da vontade de não cair no esquecimento: “A tarefa da autobiografia é, primeiramente, uma tarefa de salvação pessoal” (Gusdorf, 1980, p. 39)²⁸. Grosso modo, pode considerar-se a autobiografia uma forma de preservar a identidade, torná-la conhecida e acessível para terceiros, agregando-lhe uma componente reflexiva – já que, mais que expor o percurso do sujeito retratado e fazer uma análise retrospectiva, é comum explorar qual foi o seu impacto.

O registro biográfico, apesar de semelhante ao anteriormente apresentado, tanto pode aludir ao próprio realizador (ser pessoal) como focar-se em terceiros que em nada o influenciem. O objetivo é retratar um indivíduo – para isso, funde uma análise cronológica da sua vida com reflexões sobre os contextos social, cultural ou político em que se encontrou, que possivelmente tenham moldado as suas ações. No contexto do

²⁷ Traduzido pela autora. Texto original: “Henceforth, man knows himself a responsible agent: gatherer of men, of lands, of power, maker of kingdoms or of empires, inventor of laws or of wisdom, he alone adds consciousness to nature, leaving there the sign of his presence. The historic personage now appears, and biography, taking its place alongside monuments, inscriptions, statues, is one manifestation of his desire to endure in men’s memory” (Gusdorf, 1980, p. 31).

²⁸ Traduzido pela autora. Texto original: “The task of autobiography is first of all a task of personal salvation” (Gusdorf, 1980, p. 39).

cinema, esta abordagem narrativa ganha a nomenclatura de “*biopic*” (um acrónimo resultante da expressão inglesa *biographical motion picture*). É amplamente reconhecido – tipicamente pela ótica ficcional, onde serve o propósito de recontar o trajeto de celebridades ou personalidades relevantes na cultura popular. A sua linguagem aproxima-se da utilizada no contexto documental, já que o foco é a reconstrução de uma cronologia para interpretar uma identidade ou até questionar as suas motivações, resultando num formato híbrido. Ainda assim, há uma relação muito forte entre a biografia e o género documental no seu estado mais puro. “De diferentes maneiras, elementos da “biografia” sempre figuraram como um elemento-chave dentro da abordagem documental”, já que “a base” para “desenvolver um tema, comentário e argumento mais geral” parte de uma única vida (Corner, 2002, p. 95)²⁹. As funções informativas do documental são exploradas recorrentemente na atualidade, como apontado no capítulo anterior, pela relação com o contexto “televisivo jornalístico”, sendo a biografia apresentada “como uma componente de “estudo de caso”, a prestação detalhada e breve de circunstâncias pessoais específicas que fornece dados fundamentais para a exposição” (Corner, 2002, p. 96)³⁰. A biografia documental continua a não ser uma representação neutra; embora o sujeito retratado seja “real”, os elementos formais associados à produção cinematográfica e ao género enviesam a narrativa.

Silvana Alarcón Sánchez (Anexo A.I, p. 88) argumenta que o cinema não tem de ser intrinsecamente biográfico. Ainda que o ponto de partida temático seja “muitas vezes naturalmente impulsionado por elementos autobiográficos”, por serem informações fáceis e acessíveis, basear um filme exclusivamente de experiências pessoais poder ser uma “armadilha”. Acredita, por isso, que é aconselhável, sempre que possível, o desenvolvimento de uma investigação que sustente, compare ou contradiga os tópicos de interesse. Já para Miguel Lima e Dimitri Mihajlovic (Anexo A.III), depende dos casos. Os animadores entram em consenso sobre a presença de notas biográficas ser uma constante no cinema autoral.

²⁹ Traduzido pela autora. Texto Original: “In different ways, elements of the ‘biographical’ have always figured as a key constituent within the documentary approach. They have often provided the basis in a particular life or lives” (Corner, 2002, p. 95).

³⁰ Traduzido pela autora. Texto original: “In a particular version of this relationship within the journalistic television documentary, the biographical has often figured as a component of the ‘case-study’, the detailed if brief rendering of specific personal circumstances that provides key data for the exposition” (Corner, 2002, p. 96).

[Para] bons realizadores, bons criadores, o cinema que fazem, cabe-lhes ser biográfico, de alguma forma, mesmo que seja ficção. Há ali qualquer coisa que é muito próxima do coração e da experiência pessoal da pessoa. Tens de ver a pessoa, de alguma forma [dentro da sua obra]. Ela não está lá, mas consegues ver que aquilo é aquela pessoa. O ato de realizar, na verdade (...) é um puzzle que está a ser montado de acordo com a ordem que aquela pessoa vê. (Lima e Mihajlovic, Anexo A.III, p. 102).

A exploração, e sobretudo a inserção, do “eu” no cinema como escolha estética, e em particular no documental, porém, é algo vanguardista e relativamente recente. Atualmente, a evolução tecnológica facilita a produção constante de arquivo no formato de fotografias ou vídeos caseiros – não obstante, registos autobiográficos sempre existiram, quer no formato escrito ou imagético. Como já foi estabelecido, este género surgiu com propósitos educacionais, pressupondo um tom factual. Renov (2008, p. 40) aponta que filmes não ficcionais, encarados como uma “disposição de factos e argumentos em forma fílmica”, servem propósitos como “apoio institucional a padrões de reportagem jornalística, disputa jurídica e historiografia. Considera-se, assim, que o documentário é capaz de ‘entregar a mercadoria’, fornecer ‘provas visíveis’, produzir conhecimento e essa potencialidade é levada a sério”³¹. Autorrepresentação, em oposição, é vista como altamente subjetiva. A noção do “eu” é um dilema filosófico que se estende até ao presente – sobretudo quando se reconhece a existência de conceitos como cognição, perceção e interpretação, previamente explorados, que contradizem a possibilidade de uma verdade absoluta. Cria-se assim, em teoria, uma situação de incompatibilidade. “A tradição documental há muito tempo negocia com a moeda da realidade, usando-a para construir e sustentar argumentos ou incentivar ações. No entanto, mesmo quando construída com partes indexicais, a autobiografia permanece agnóstica na casa da certeza” (Rabiger, 2004, p. 41)³². Renov (2008, p. 41), no entanto, afirma que a relação entre documental e autobiografia é possível, ainda que complexa e paradoxal, e a sua compreensão requer um olhar mais profundo sobre questões históricas e tecnológicas. Propõem uma alteração do paradigma, que inclui não apenas

³¹ Traduzido pela autora. Texto original: “Non-fiction film, understood in this way (as the arrangement of facts and arguments in filmic form), can turn for institutional support to standards of journalistic reportage, legal disputation, and historiography. Documentary is thus deemed capable of ‘delivering the goods’, furnishing ‘visible evidence’, producing knowledge and this capability is taken seriously” (Renov, 2008, p. 40).

³² Traduzido pela autora. Texto original: “The documentary tradition has long traded in that currency of the real, using it to build and sustain arguments or induce agency. But autobiography, even when constructed of indexical parts, remains an agnostic in the house of certainty” (Rabiger, 2004, p. 41).

aquilo que são factos, os fatores externos, mas a experiência subjetiva, os fatores internos:

(...) Descobri que a autobiografia oferece uma introspeção sobre as condições epistemológicas gerais do documentário. Que esperança temos de produzir relatos verificáveis ou factuais se os filmes realizados sobre temas sobre os quais o realizador detém um conhecimento especial ou mesmo exclusivo, nomeadamente de si mesmo, estão repletos de equívocos e incertezas? Dito de outra forma, as "verdades" que a autobiografia oferece são muitas vezes as do interior e não as do exterior. (Renov, 2008, p. 41).³³

No documentário, ainda que a narrativa seja percebida, geralmente, como potencialmente “verdadeira”, a visão do realizador é uma forma de distorção. Marcas autorais são a forma mais subtil de criar um legado; mas, quando o filme retrata um tema que, de alguma forma, é próximo ao realizador, a inserção do “eu” pode atuar como um propulsor do sentimento de autenticidade referido várias vezes ao longo do presente ensaio. A presença do realizador torna a narrativa mais relacional e pode até ajudar na atribuição de contexto ou significado em determinadas situações. No geral, a participação dos cineastas (o realizador é o mais comum, mas pode aplicar-se a operadores de câmara, de som, entre outros), pode envolver a audiência. Se por um lado se quebra a ideia voyeurista, de observação passiva para uma realidade distante, por outro, mostrar o processo de criação e as funções dos criadores permite ao espectador relacionar-se e, como tal, ficar cativado. Além disso, numa produção de cariz participativo, intérpretes atuam como cocriadores e criadores vivem o que é ser uma personagem. Há, portanto, benefícios em criar uma conexão mais profunda com o filme. A participação pode assegurar que a representação (seja de uma comunidade, personalidade ou evento) é mais fidedigna e permitir um produto final mais genuíno. Além do criador desenvolver um maior compromisso com a obra, proveniente de um sentimento de pertença, a proximidade com os objetos de estudo permite transcender a barreira do conhecimento superficial, conferindo integridade artística e substância.

³³ Traduzido pela autora. Texto original: “I have discovered that autobiography offers insight into the general epistemological condition of documentary. What hope have we of producing verifiable or factual accounts if films made on topics of which the maker holds special or even exclusive knowledge, namely, the self, are riddled with equivocation and uncertainty? Put another way, the ‘truths’ that autobiography offers are often those of the interior rather than of the exterior” (Renov, 2008, p. 41).

PARTE II: DEFINIÇÃO E ENQUADRAMENTO DOS CONCEITOS EXPLORADOS NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO “A RAIZ”

3 ELABORAÇÃO DE UM PROJETO FÍLMICO DE TEOR BIOGRÁFICO

A revisão teórica levantada nos Capítulos 1 e 2 reflete sobre o potencial do documental como forma de materializar lembranças e de transmitir mensagens. Mais do que isso, evidencia a volatilidade do sentido de identidade, pois está constantemente sujeito aos estímulos do quotidiano e à capacidade cerebral de assimilar, processar, filtrar ou descartar o que é pertinente para um ser humano se sentir inteiro. Para pôr esses conhecimentos em prática, levou-se a cabo a realização de um documentário, onde uma comunidade se dá a contar através das memórias de uma personagem.

Já foi estabelecido que é possível transformar filmes em arquivo com propósitos funcionais, bem como usufruir das características específicas do arquivo para fins puramente artísticos. Surgiu a ideia de cruzar as duas possibilidades. “A Raiz” é um documentário que surge da admiração pela geração de mulheres portuguesas, agora na terceira idade. As vozes da sapiência, que viveram as transições brutas socioeconómicas, políticas e tecnológicas da viragem entre os séculos XX e XXI, tendo de se adaptar constantemente aos ideais, que também mudavam com o tempo, enquanto cuidavam dos seus.

Uma forma de fazer a audiência ressoar com a arte pode ser através de personagens cativantes. Optou-se então por tecer a narrativa no contexto familiar, recorrendo à figura tão relacionável que é a avó. Através de uma viagem no tempo pela sua vida, é criado um retrato do coletivo, de situações que eram comuns a quem vivia nas mesmas condições, mas sempre com o privilégio de uma perspetiva única. O conteúdo torna-se lúdico enquanto entretém.

Foi escolhida a região de Trás-os-Montes pela afinidade emocional da realizadora, natural de Bragança. Com a transição para uma cidade mais populosa e com traços demarcados de gentrificação, que é o caso do Porto, onde a realizadora vive atualmente, a própria foi chegando à conclusão que não é necessariamente do conhecimento comum que há populações mais envelhecidas e escondidas onde o espírito de inovação não se sente com tanta força. A colisão entre essas realidades levou

ao interesse em desenvolver um projeto que não só dá a conhecer como se vive nas aldeias portuguesas, mas que serve de registo para a posteridade.

3.1 Contextualização da narrativa e tratamento documental

Trás-os-Montes é o termo utilizado para aludir ao território no “extremo nordeste do país e engloba, do ponto de vista administrativo, os distritos de Vila Real e Bragança, delimitadas a sul pelo Rio Douro” (Sanches, Nunes, & Pinto, 2007, p. 189). É conhecida como uma zona envelhecida, repleta de recantos isolados que parecem perdidos num tempo passado. “Nas décadas de 1960 e 1970, as migrações para países como França e Alemanha” ou “para as áreas industriais portuguesas, então em expansão, e onde a oferta de trabalho abundava, marcavam o quotidiano do país” (Calado & Cunha, 2024). No presente, as oportunidades profissionais continuam a ser escassas no contexto rural, o que leva a deslocações. Quem fica para trás, refugia-se em ofícios mais tradicionais como agricultura, pastorícia, construção ou pequenos comércio, que muitas vezes são legado familiar. Com a saída sucessiva das pessoas mais jovens ou mais instruídas, as povoações pequenas, distantes de grandes metrópoles, têm uma maior tendência para se agarrar às tradições, para manter uma mentalidade mais fechada, ainda ligada a ideais que, atualmente, se consideram desatualizados ou até antiquados. A vida, por isso, é tipicamente pacata e previsível: há rotinas diárias e sazonais bem estabelecidas e uma grande familiaridade entre vizinhos, derivada de vínculos familiares e de amizade que se estendem geracionalmente.

Odete Pais, atriz social eleita como o elemento central do presente projeto, preenche os requisitos para representar uma comunidade - as matriarcas. Como muitas mulheres na sua faixa etária, foi moldada aos ideais sociais da época em que nasceu - desde o conservadorismo patriarcal, que a privou de criar uma carreira profissional, às práticas tradicionais como a agricultura ou o culto religioso.

O meio rural marcou a sua vida (com a exceção de períodos em que viveu em cidades como Lisboa e San Rafael). Nasceu e cresceu na aldeia mirandesa de Atenor e estabeleceu-se, já em adulta, com o marido e as filhas, noutra aldeia, o Lombo. Passou por dificuldades em várias fases da sua vida (no caso, condições financeiras muito limitadas e até mesmo fome): em criança, além de trabalhar no campo e de ser forçada a

abandonar os estudos para arranjar um trabalho como doméstica, cuidava do irmão; em adulta, depois de casar, teve de segurar a família e acompanhar as decisões do marido, que sofria de alcoolismo e crises de stress pós-traumático (como consequência de ser convocado para o exército, viver situações de guerra e ainda trabalhar na Guarda Nacional Republicana). De uma forma global, tanto durante a infância como numa parte significativa da vida adulta esteve sujeita a decisões tomadas por ela, por parte de figuras masculinas (pai e marido). A sua prioridade, não obstante, foi e sempre será o bem-estar da família que encabeça. Mesmo que não tivesse muitas posses, sempre trabalhou para que as suas descendentes tivessem as condições mínimas, fossem saudáveis e tivessem uma boa educação – mesmo que isso implicasse fazer grandes sacrifícios e abdicar do seu próprio bem-estar.

Odete criou padrões comportamentais a que obedece há já vários anos. Um exemplo é a atividade agrícola: apesar de já não depender da mesma como forma de rendimento (embora o tenha feito durante décadas, a par de trabalho como empregada doméstica), mantém a produção de alimentos para consumo próprio e familiar – um ritual quase preventivo, incentivado pela experiência de momentos de carência e pobreza. Pratica ainda atividades típicas, como costurar, bordar e cozinhar e tem uma vida bastante semelhante à de outras pessoas da aldeia.

Apesar de responder a alguns estereótipos, desafiou as normas várias vezes, especialmente para assegurar um futuro para as filhas onde elas tivessem liberdade de escolha, e saiu da zona de conforto para aprender coisas novas, transformando-se num símbolo de força de vontade. Decidiu retomar os estudos vários anos depois de casada para obter aquilo que, atualmente, corresponderia ao 6.º ano de escolaridade, indo firmemente contra a vontade do marido. Depois de ficar viúva, num ato que começou com o intuito de combater o vazio deixado pela perda do parceiro, começou a frequentar cursos, onde se focou na vertente artística. Aprendeu a desenhar com quase sessenta anos, embora seja, atualmente, uma prática que faz parte do seu quotidiano e que lhe dá um grande prazer. Ademais, ainda que tenha limitações académicas, escreve romances e contos infantis, tendo um livro publicado.

Odete, involuntariamente, simboliza a luta feminista. Toda a sua filosofia pessoal, ainda que conservadora pelas influências geracionais e de época, e a forma como educa as gerações que a seguem, gira em torno da ideia de que uma mulher deve

criar condições para poder ser independente e autónoma. Porque essas liberdades lhe foram retiradas, a sua maior prioridade sempre foi garantir que as descendentes enveredavam por caminhos diferentes. Estimulou o desenvolvimento de um espírito trabalhador e resiliente nelas, insistindo que se focassem em ter uma carreira em vez de se conformarem à narrativa caseira normativa. Acima de tudo, tentou incitá-las a conquistar as condições necessárias para nunca dependerem de um homem. Mesmo no epicentro de uma sociedade que rebaixava a mulher e rodeada de exemplos que opressão, tentou contrariar tendências e, astutamente, preservar um pouco de autonomia.

Adicionalmente, e de uma forma muito enfatizada, Odete apresenta-se como uma figura maternal. É uma figura calorosa que acolhe, acarinha e cujos esforços e felicidades se concentram principalmente no contexto familiar.

3.1.1 “A Raiz” como força que sustenta

Do ponto de vista etimológico, na língua portuguesa, a palavra “raiz” provém do latim *radicem* (acusativo de *radix*). O termo latino, por sua vez, é proveniente da língua proto-indo-europeia e designava “raiz” ou “ramo”; num sentido mais filosófico, era também empregue para descrever a “origem”. A lexema derivou para palavras como “radical” ou “radicar”.

Trata-se, assim, de um conceito pluridimensional - pode utilizar-se de uma forma literal, fazendo referência a botânica, ou simbólica, aquando do recurso a metáforas. Linguisticamente, designa a estrutura, tipicamente subterrânea, de uma planta, que é responsável pela fixação e absorção de substâncias que asseguram a sua sobrevivência. É o que prende o ser vivo à terra, sustenta-o, permitindo que se erga, sobreviva e complete um ciclo natural de vida. Por extensão, quando se recorre ao termo “raiz” em conversas triviais, subentende-se que o tópico é a origem, fonte primária ou o fundamento de algo.

Em alguns sistemas linguísticos com base iconográfica, como é o caso do chinês e do japonês, o pictograma de base utilizado para “árvore”, ou para palavras do seu campo semântico, assemelha-se à imagem de uma raiz. Uma linha horizontal, que representa o solo, separa a parte visível, o caule, da estrutura que o alimenta. Em kanji,

árvore traduz-se no símbolo 木, composto por 4 traços, enquanto a palavra raiz se desenha com 10 traços: 根 (o radical de árvore está presente na parte esquerda do sinograma). É ilustrado um vínculo entre as partes que constituem o todo, mostrando a sua relação de dependência.

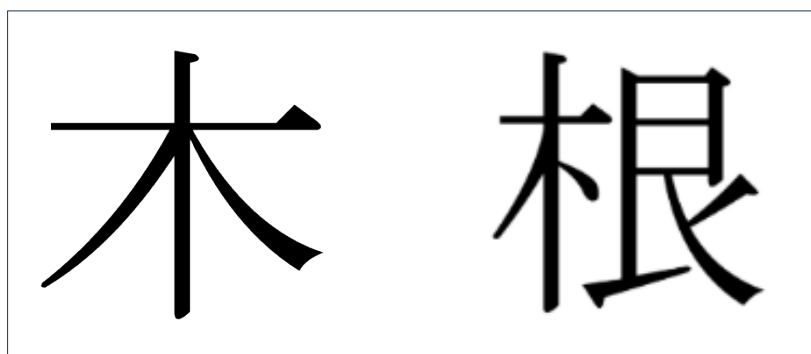


Figura 3 - Caracteres japoneses referentes às palavras "árvore", à esquerda, e "raiz", à direita.

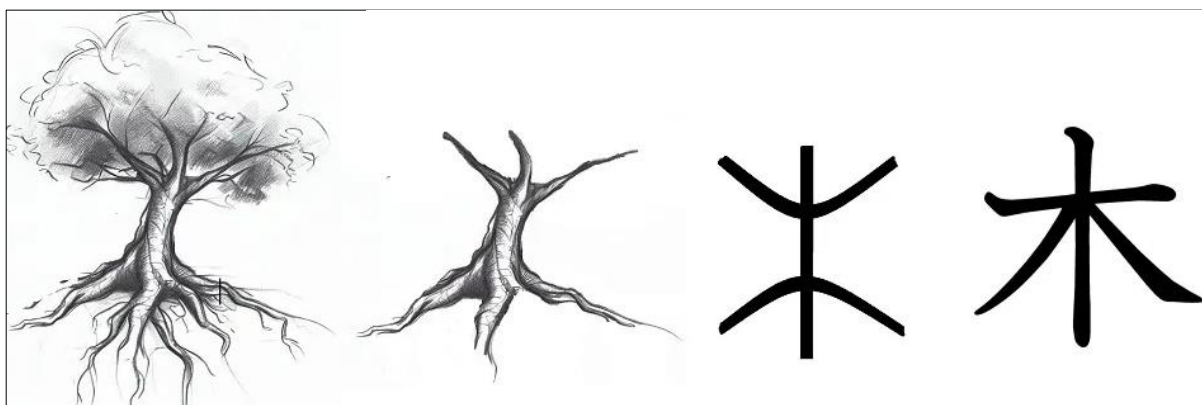


Figura 4 - Transformação da imagem de uma árvore no pictograma que a representa, em japonês.

Colocando o foco no significado metafórico do termo, é fácil estabelecer paralelismos com a organização familiar. De facto, a representação gráfica mais recorrente para traçar sistemas de linhagem é a árvore genealógica. Minuchin (1974) aponta que a família é o primeiro contexto social a que um indivíduo é exposto e, como tal, tem uma grande influência no desenvolvimento do carácter, nos hábitos e nas ideologias. É uma estrutura multigeracional onde há ligações emocionais e intelectuais, uma cultura de transmissão (voluntária e involuntária) de ensinamentos, ou até vícios, e uma vontade de nutrir. Há, então, noções que se relacionam implicitamente com o tema – origem, vínculos e continuidade.

A figura central da vertente audiovisual do presente projeto é uma mulher que, acima de qualquer outra coisa, baseia a sua existência no facto de ser mãe e avó. Apesar de ser dotada de características individuais únicas, a partir do momento em que foi mãe, tudo mudou. Os objetivos principais da sua vida tornaram-se proteger, capacitar e guiar as descendentes. Como neta, e para melhor se conectar à personagem, a realizadora acabou por ser forçada a fazer um exercício introspetivo e quase autobiográfico. Foi preciso analisar as histórias e os princípios pelos quais se guiou toda a vida e começar a questionar de onde surgiram. O facto de se tratar de uma família predominantemente feminina, permite assumir uma certa facilidade em encontrar semelhanças ou influências mais diretas. As mulheres das três gerações utilizam-se mutuamente como reflexo, podendo verificar quais os valores que foram transmitidos, quais os comportamentos que foram inculcados, os ensinamentos acatados ou contrariados. É possível denotar que há padrões comportamentais e de pensamento e a grande maioria tem a mesma origem (ou surge como consequência da mesma influência): a matriarca.

Odete é, assim, a força invisível que sustenta a família. É a base que cuidou fisicamente e que nutre o espírito de, até ao momento, duas gerações, deixando um legado que certamente se estenderá ao longo do tempo. Esta ideia, agregada ao contexto de ligações familiares, remete, incontornavelmente, para a figura de uma planta, de uma árvore, de um organismo vivo que dá e recebe. Assim nasce o título da obra cinematográfica: “A Raiz”.

3.1.2 O Matriarcado: Definição e enquadramento

A figura central do presente projeto é a matriarca – que, por sua vez, representa uma comunidade. É interpretada pela avó da realizadora, cuja família é constituída por mais duas gerações de mulheres. Mas antes de desconstruir as nuances desta figura que encabeça, revelou-se necessário compreender e desmistificar o termo “matriarcado”.

Por serem considerados a fonte de rendimento da casa, no século passado (e antes) os homens eram percebidos socialmente como figuras de poder - facto que, aliás, se traduzia muitas vezes na supressão dos direitos básicos, em episódios de violência doméstica e abusos para com as mulheres, e em particular as esposas. Contudo, paralelamente ao exercício de atividades laborais, eram as mulheres quem assegurava a

gestão das casas (e, por vezes, dos próprios recursos financeiros em questões como alimentação ou vestuário) e o cuidado das famílias. É possível argumentar, assim, que seriam elas as verdadeiras líderes da família. Vários autores descrevem a sociedade como intrinsecamente patriarcal, mas factos como estes fazem questionar a existência de um matriarcado que tem vindo a coexistir nas sombras ou até a definir a humanidade desde a sua génese.

O conceito de matriarcado surge na segunda metade do século XIX e é apregoado pelas vozes do suíço Johann Jakob Bachofen, do escocês John Ferguson McLennan e do americano Lewis Henry Morgan (Eller, 2006, p. 286). Apresenta-se como uma estrutura social que coloca mulheres na posição central de um núcleo familiar assumindo, perante os restantes membros, papéis de liderança e autoridade, mas também de atenção e cuidado.

Eller (2006, p. 285), aponta que o interesse crescente pelo conceito de matriarcado se desenvolveu a par do desenvolvimento de disciplinas relacionadas com antropologia. A génese da história humana aponta que as sociedades pré-históricas eram “ginocêntricas” (Eller, 2006, p. 285) – facto que, segundo Bachofen, se deve à maternidade. Por ser a fonte da vida, a mulher impulsionou naturalmente a origem de estruturas sociais, religiosas e até de convenções morais. O antropólogo suíço foi um dos pioneiros a reunir documentação que permite questionar e contradizer o modelo de sociedade que se mantém até aos dias atuais, com foco no homem. De facto, crê que a estrutura patriarcal não só existe como “é necessária para a educação da humanidade e em particular dos homens. Assim como a criança é inicialmente disciplinada pela mãe, as raças humanas são inicialmente disciplinadas pelas mulheres. O homem deve servir antes de poder governar. É a vocação da mulher domar a força primordial do homem, guiando-a para caminhos benignos” (Bachofen, 1992, p. 144)³⁴.

No que concerne à distinção dos géneros, a componente biológica sempre teve um papel ativo nas discussões sociais. Os preconceitos contra as capacidades físicas e intelectuais das mulheres frequentemente têm como âncora a própria teoria da evolução. Charles Darwin estabeleceu que, para a subsistência de uma espécie, há alguns

³⁴ Traduzido pela autora. Texto original: “Matriarchy is necessary to the education of mankind, and particularly of men. Just as the child is first disciplined by his mother, so the races of men are first disciplined by women. The male must serve before he can govern. It is the woman's vocation to tame man's primordial strength, to guide it into benign channels” (Bachofen, 1992, p. 144).

fatores relevantes. É o caso da “seleção natural”, um princípio que determina que, apesar das pequenas variações entre seres vivos, há um conjunto de características que “tendem a contribuir para a preservação” (Darwin, 2009, pp. 71 e 72). Estas são, habitualmente, “herdadas pelos seus descendentes”, aumentando as chances de sobrevivência, já que, “dos muitos indivíduos de uma espécie que nascem periodicamente, apenas um pequeno número pode sobreviver”. Grosso modo, o processo de seleção natural consiste na “preservação das diferenças e das variações favoráveis aos indivíduos e destruição das prejudiciais”, recorrendo “à acção combinada de muitas leis naturais” (Darwin, 2009, p. 89). Herbert Spencer foi um teórico britânico que viveu durante a era vitoriana. Durante a sua carreira focou-se nas áreas como antropologia e biologia, cruzando as visões, e foi um ávido admirador do trabalho de Darwin, cuja influência é notória no seu trabalho. No que concerne à organização de estruturas sociais e respetivas normas de conduta, Spencer acreditava que a biologia exercia um peso inegável – nomeadamente o princípio da seleção natural, que substituiu pela expressão “sobrevivência dos mais aptos” (Darwin, 2009, p. 72). Supunha, assim, que, nas sociedades pré-históricas, as tarefas dos homens e das mulheres se distinguiam menos porque, na altura, as diferenças biológicas não eram tão evidentes: ou seja, os géneros eram semelhantes, quer em termos de capacidade cerebral, quer na força física (Eller, 2006, p. 293). No entanto, na visão deste autor, a mulher começou a ficar em desvantagem à medida que a raça humana evoluía e se adaptava aos tempos. Aos poucos, foi ficando mais pequena, mais fraca, mais incapaz – uma consequência inerente à necessidade de conservar energia vital para fins reprodutivos (Eller, 2006, p. 293). De facto, o autor acreditava que os papéis delegados a homens e mulheres, respetivamente, dentro das sociedades, são o resultado do determinismo evolutivo, conferido pela própria natureza (Nisha, 2021). Por esse prisma, determinava que estímulos intelectuais e sociais poderiam interferir negativamente no cuidado maternal (e consequentemente, com a evolução humana):

(...) Sob disciplina especial, o intelecto feminino produz resultados superiores aos que a maioria dos homens é capaz de produzir. Mas não devemos considerar essa produtividade como verdadeiramente feminina se ela implicar uma diminuição no cumprimento das funções maternas. Apenas aquela energia mental que pode coexistir com a produção e a amamentação de crianças saudáveis é normalmente feminina. Obviamente, um poder da mente que, se fosse geral entre as mulheres de uma sociedade, implicaria o desaparecimento

da sociedade, é um poder que não deve ser incluído numa estimativa da natureza feminina como fator social. (Spencer, 1873, p. 442)³⁵.

A crença de que a mulher nasce em desvantagem foi-se enraizando século após século. Eller (2006, p. 294) aponta que, mesmo aceitando que a evolução exponenciou a desigualdade entre os gêneros, é o contexto cultural que influencia a visão do ser feminino como um elo mais fraco, através daquilo que define como um “mecanismo muito simples”: a opressão. Spencer teorizava que os homens, conscientes que se tratavam se de um ser fisicamente superior, acabavam por forçar tarefas menos desejáveis para as mulheres, gerando assim discrepâncias de estatuto e inculcando instintos submissivos.

(...) Por causa do domínio masculino, as mulheres são obrigadas a tornarem-se subservientes, e essa subserviência torna-se ‘adaptativa’. Essa crença é então passada geracionalmente entre mulheres, não apenas como uma qualidade conveniente para aprender a sobreviver numa sociedade patriarcal, mas como um traço biológico. Passadas gerações suficientes de domínio masculino, as mulheres nascem (convenientemente) subservientes (Eller, 2006, p. 294)³⁶.

Apesar das características biológicas serem frequentemente utilizadas para diferenciar os gêneros e reduzir um em função do outro – na aceitação do masculino como intelectual e fisicamente superior –, Bachofen crê que essas mesmas predisposições naturais tornam as mulheres intrinsecamente mais aptas a liderar. “A mulher aprende mais cedo do que o homem a estender o cuidado para lá dos limites do ego, até alcançar outra criatura, e para direcionar qualquer dom de invenção que ela possua para a preservação e melhoria da existência deste outro” (Bachofen, 1992, p. 79)³⁷.

³⁵ Traduzido pela autora. Texto original: “Similarly, under special discipline, feminine intellect yield products higher than the intellects of most men can yield. But we are not to count this productivity as truly feminine if it entails decreased fulfilment of the maternal functions. Only that mental energy is normally feminine which can coexist with the production and nursing of healthy children. Obviously, a power of mind which, if general among the women of a society, would entail disappearance of the society, is a power not to be included in an estimate of the feminine nature as a social factor” (Spencer, 1873, p. 442).

³⁶ Traduzido pela autora. Texto original: “(...) women are forced through male domination to become subservient, subservience becomes ‘adaptive’. It is then passed on to succeeding generations of women, not only as a convenient quality to learn for survival in a patriarchal society, but as a biological trait. After enough generations of male domination, women are (conveniently) born subservient” (Eller, 2006, p. 294).

³⁷ Traduzido pela autora. Texto original: “The woman learns earlier than the man to extend her loving care beyond the limits of the ego to another creature, and to direct whatever gift of invention she possesses to the preservation and improvement of this other's existence” (Bachofen, 1992, p. 79).

Trabalhos dedicados à definição e exploração do conceito de matriarcado, além de muito recentes, continuam a ser escassos e condicionados por ideais patriarcais já inconscientemente enraizados. Quem o afirma é Goettner-Abendroth (2012), que aponta, adicionalmente, um desinteresse por parte da própria comunidade científica em aprofundar o tema: “O sistema patriarcal faz um grande investimento para assegurar que descobertas sobre estruturas sociais matriarcais permanecem invisíveis (Goettner-Abendroth, 2012, p. 2)³⁸. Esta opressão, no entanto, tem vindo a perder força com a introdução de movimentos feministas modernos, que apregoam e intensificam a necessidade de analisar estruturas que colocam a mulher num papel central. Ainda que alvo de uma maior atenção, o matriarcado enquanto conceito continua a ser comumente analisado através de um prisma ocidental – tendencialmente fechado e lacunar, já que não considera a diversidade de sociedades que foram existindo ao longo da história e pelas diversas partes do globo (Goettner-Abendroth, 2012, p. XX). Antes da instituição absoluta de um regime patriarcal, algumas culturas ocidentais politeístas, como a grega, a romana ou a celta, viam a figura feminina como alvo de veneração. Os primeiros vestígios de uma mentalidade patriarcal surgem no formato de mitos, onde as grandes divindades ou forças religiosas se apresentavam no feminino.

(...) Na Europa primitiva não existiam deuses masculinos – apenas a Grande Deusa era imortal, abrangente e omnipresente. Ela encarna a natureza terrestre e cósmica; Lua e Sol eram os seus símbolos celestes. A Lua, com suas três fases, era primária e tornou-se um importante símbolo da tríplice deusa, governando as três zonas do mundo: céu, terra e submundo. Na maioria das vezes, a deusa aparece nas três formas de Donzela, Mãe e Anciã, correspondentes tanto às fases da lua como às zonas do mundo. (Goettner-Abendroth, 2012, p. 21)³⁹.

Além disso, várias sociedades indígenas na Ásia, Indonésia e Oceânia colocam as mulheres numa posição central. É o caso do povo austro-asiático Khasi, cujas raízes estão estabelecidas em Meghalaya, no nordeste da Índia. A estrutura social consistiu, durante séculos, em grandes comunidades que colocavam uma mulher como figura

³⁸ Traduzido pela autora. Texto original: “The patriarchal system has a large investment in making sure the findings of matriarchal social forms stay invisible” (Goettner-Abendroth, 2012, p. 2).

³⁹ Traduzido pela autora. Texto original: “(...) early Europe had no male gods – only the Great Goddess was immortal, comprehensive and ubiquitous. She embodies the terrestrial and cosmic nature; moon and sun were her celestial symbols. The moon, with its three phases, was primary and became an important symbol of the threefold goddess, ruling over the three zones of the world: heaven, earth and underworld. Most often the goddess appears in the three shapes of Maiden, Mother and Crone Goddess, corresponding both to the phases of the moon and the zones of the world” (Goettner-Abendroth, 2012, p. 21).

central de poder– a mãe do clã, assumida como altruísta, como uma cuidadora, responsável pelo bem-estar de todos os membros. O próprio termo “Kha-si” significa “nascido de uma mãe”. A “mãe” não é apenas “progenitora e cabeça do clã” - também assume a posição de “princípio unificador”, estando encarregue de executar rituais familiares e cerimónia fúnebres. Tem a custódia da propriedade global: a casa e as terras comunais e os rendimentos laborais de todos os membros do clã. O testemunho é passado pela linhagem familiar: a posição de “sucessora oficial” é atribuída pela anterior mãe do clã, a sua própria mãe (Goettner-Abendroth, 2012, p. 48). No continente americano, mais concretamente na América do Sul, há também registos de sociedades que colocam as mulheres como forças de autoridade. Um exemplo é a tribo Arawk, que influenciaram outras, vizinhas. Naquele continente, a organização social era “matrilinear e matrilocal” (Goettner-Abendroth, 2012, p. 213). Por outras palavras, viviam em clãs matriarcais:

Certos indícios do padrão matriarcal, como o matrilinearismo, podem ser encontrados em comunidades vizinhas tão distantes quanto o sul do Brasil e da Argentina (Ge, Bororo) e remontam aos Arawak. Estes povos acreditam numa deusa primordial, Mamona, que é ao mesmo tempo a Deusa da Terra e a mãe do Deus do Céu; o seu irmão, ao seu lado, protegia-a. Muitas vezes, este Deus do Céu está totalmente ausente e a Deusa da Lua é adorada, como uma segunda deusa primordial, em seu lugar” (Goettner-Abendroth, 2012, p. 213)⁴⁰.

Eram frequentes, e vindos de inúmeras populações indígenas da América do Sul, relatos de mulheres que “lutavam em grupos altamente treinados, que resistiram aos invasores espanhóis ao lado de homens ou, na ausência deles, defenderam as aldeias sozinhas”⁴¹; mas, nos territórios Arawak, as histórias de “proeza militar feminina” multiplicavam-se, o que constitui “provas claras da construção de cidades e reinos exclusivamente femininos” (Goettner-Abendroth, 2012, p. 222). No que concerne a comunidades marcadas pelo poder feminino, um dos exemplos com mais reconhecimento histórico é o das Amazonas, figuras da mitologia grega que se

⁴⁰ Traduzido pela autora. Texto original: “Certain indications of the matriarchal pattern, such as matriliney, can be found in neighboring communities as far away as southern Brazil and Argentina (Ge, Bororo) and go back to the Arawak. These peoples believe in a primordial goddess, Mamona, who is both the Earth Goddess and the mother of the God of Heaven; her brother, at her side, protects her. Often, this God of Heaven is absent entirely, and the Moon Goddess is worshipped, as a second primordial goddess, in his place” (Goettner-Abendroth, 2012, p. 213).

⁴¹ Traduzido pela autora. Texto original: “Reports of women fighting in highly trained groups, who resisted Spanish invaders alongside men or, in their absence, defended the villages alone, have been received from many South America indigenous peoples” (Goettner-Abendroth, 2012, p. 222).

destacavam pela fundação de uma sociedade exclusivamente feminina de guerreiras implacáveis. Este termo foi, mais tarde, recuperado e aplicado às indígenas sul-americanas que lutaram independentemente, nas zonas próximas ao rio Amazonas, contra os soldados espanhóis – as “Amazonas Amazónicas”. “Estas amazonas foram descritas como altas e de pele branca (provavelmente pintadas de branco), com longos cabelos negros, trançados, em torno das suas cabeças. Musculadas e completamente nuas, dispararam flechas dos seus arcos com grande força”⁴²; nestes relatos era inclusivamente afirmado que todas as guerreiras lutavam “tão corajosamente quanto dez homens” (Goettner-Abendroth, 2012, p. 224).

O termo matriarcado está, então, fundamentalmente ligado à maternidade e aos vínculos que com ela surgem naturalmente, bem como ao exercício de poder de uma forma mais subliminar. No contexto do filme produzido, Odete mostra-se como uma imagem matriarcal não reconhecendo, no entanto, esse facto. Na sua visão, é necessário ser uma figura de poder impositivo, de intelecto superior, dentro do contexto de casa e o exercício desse poder termina quando os filhos ou os netos começam a viver de forma independente. Há, não obstante, inúmeros casos em que se verifica o exercício de poder, ainda que subentendido ou discreto. Como foi estabelecido no Capítulo 3, um dos acontecimentos que mais marcou a vida da protagonista foi a impossibilidade de seguir os estudos durante a infância – situação que, nas filhas, contrariou a todo o custo, abrindo espaço para que, no presente, ambas sejam autónomas e realizadas profissionalmente. Ainda que não seja tomado crédito por este desencadear de eventos – ou que a situação seja encarada como um simples dever cumprido – verifica-se a influência e a autoridade.

3.1.3 Construção de uma personagem-tipo em documentário

Narrativas cinematográficas vivem da relação entre enredo e personagens, podendo o foco pender mais para um ou outro elemento. Leal (2021, p. 561) acentua o impacto das personagens, ditando que é frequente serem estas que permitem o desenvolvimento da narrativa. Smith (1995, p. 73-84) teoriza que o que leva um sujeito a

⁴² Traduzido pela autora. Texto original: “These Amazons were described as being tall and white-skinned (probably painted white), with long, black hair braided around their heads. Muscular and completely nude, they shot arrows from their bows with great strength (...)” (Goettner-Abendroth, 2012, p. 224).

desenvolver uma resposta emocional a personagens é uma combinação três elementos: reconhecimento, baseado no conceito de continuidade, que inclui a possibilidade de mudança, e alusivo à percepção do conjunto de elementos que constitui o agente; alinhamento, que alude ao processo onde os espectadores acedem aos sentimentos que motivam as ações das personagens; e lealdade, motivada pela avaliação moral feita à personagem. Essa resposta é, por sua vez, um exercício de imaginação. Ainda que a hipótese delineada incida sobre personagens ficcionais, é possível afirmar que estas reações se estendem à generalidade de personalidades apresentadas num ecrã.

Se a narrativa tiver traços daquilo que o público reconhece como a realidade, será encarada como credível e, assim, criar-se-á uma experiência mais imersiva. Esta lógica não se aplica apenas na redação de um guião ou de um tratamento – estende-se até à conceptualização, ou procura (no caso do documental), de personagens que encarnem as temáticas de forma fiel. Deste modo, é mais provável que o espectador sinta empatia ou até que reflita sobre a própria vida. Uma das preocupações de um realizador deve ser, então, criar representações que realmente se conectem com a audiência e que primem por autenticidade.

Ramos (2008, p. 7) afirma que o documentário “aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens, que corporificam as asserções sobre o mundo”. Não seria correto assumir que todos os documentários se focam nas personagens como cerne da mensagem; mas, como aponta Rabiger (2004, p. 71) é fácil sucumbir à vontade de encontrar personagens que criam uma história, “já que a vida está cheia de personalidades estranhas e maravilhosas”. Enquanto o cinema de ficção cria e molda personagens livremente de acordo com o pretendido, o género documental recorre àquilo a que se chamam atores sociais: pessoas reais que dão o rosto e a voz, sendo eleitas, geralmente, por terem uma relação de proximidade com as temáticas a abordar. Bezerra (2009, p. 35) alude ainda ao facto de o género documental “não ter se constituído como uma indústria” ou que permitiu “uma quase total independência para experimentação estética”; conseqüentemente, o conceito de personagem também não responde aos moldes do “*star system*”. A personagem “nasce de uma convergência de interesses, ou de desejos parciais, de quem está na frente e de quem está por trás das câmeras” (Bezerra, 2009, p. 39).

É, pois, na combinação entre relato e performance que alguém se constrói fragmentariamente durante as filmagens. A partir desses fragmentos precários, incompletos, na forma de material bruto, o diretor escolhe os trechos, as falas e as situações mais significativas para compor o seu filme, segundo uma dada forma narrativa. Nesse trabalho de seleção e organização do material registrado pela câmera é que nasce, efetivamente, a personagem documentária. (Bezerra, 2009, pp. 38-39).

Para representar uma comunidade com um número reduzido de personagens é necessário apurar qual o conjunto de características que melhor a descreve. Percebendo quais são, é possível criar aquilo que se conhece como uma “personagem-tipo”. Este termo refere-se a uma figura recorrente na narrativa, construída, ou descrita, de maneira a facilitar a compreensão e para instigar um sentimento de familiaridade. Deve ser fácil para o público identificar o tema através da pessoa, tendo esta, portanto, de ser portadora de traços físicos, emocionais ou intelectuais facilmente relacionáveis. Porém, isso não basta. Sobretudo quando no documentário, é importante que exista, como já foi estabelecido, um propósito genuinamente cativante. Rabiger (2004, p. 21), estabelece que a tarefa do realizador é simples, mas crucial: procurar indivíduos que queiram conquistar algo, seja simples ou complexo, admirável ou trágico. “O que importa é que a personagem central – conscientemente ou não – esteja envolvida em algum tipo de conflito. Pode ser contra forças internas ou externas, mas um sujeito em conflito – seja homem, mulher, criança ou um burro – vai sempre gerar temáticas mais significativas para serem exploradas no filme” (Rabiger, 2004, p. 21)⁴³. É essa singularidade, essa desconstrução da individualidade, que permite explorar as múltiplas dimensões humanas num formato familiar.

Há uma base comum nas personagens-tipo: a simplificação. Condensam características para criar padrões reconhecíveis. Surgem, com isto, preocupações relacionadas com a falta de profundidade, previsibilidade ou o risco de se cair no estereótipo. Mas, depois de ser criado um atalho cognitivo entre símbolo e significado, abre-se espaço para desenvolvimento em direções diversas. Os arquétipos surgem apenas como um ponto de partida e recorrer a personagens-tipo não tem de ser sinónimo de ter uma abordagem superficial. Pelo contrário, têm um grande potencial para serem

⁴³ Traduzido pela autora. Texto original: “What matters is that your central character – knowingly or otherwise – is engaged in a struggle of some kind. That struggle may be against inner or outer forces, but a striving subject – whether man, woman, child, or donkey – will always generate larger thematic issues for your film to explore” (Rabiger, 2004, p. 21).

impactantes – basta adicionar nuances, como conflitos internos ou desejos que acentuem a dimensão da individualidade, e dar espaço à personagem para evoluir ao longo da narrativa. Estas personagens servem como um espelho comportamental ou cultural, o que abre espaço para reflexão: as suas ações e palavras traduzem valores que poderiam perfeitamente ser os dos espectadores (Leal, 2021, p. 561).

O próprio conceito de arquétipo de personagens tem vindo a sofrer alterações com o tempo. Nos “teatros da antiguidade greco-romana e na *commedia dell’arte* medieval, o improvisado a partir de arquétipos conhecidos de antemão pelo público e o uso de máscaras constituíam personagens fundamentalmente planas”; posteriormente, a partir do século XVII, as personagens (tanto no teatro e na literatura como no cinema) começaram a adquirir “consistência psicológica”, a terem uma presença, um propósito e uma consciência mesmo antes de entrarem em cena (Leal, 2021, pp. 561-562).

Para o documentário “A Raiz”, a narrativa tece-se em torno de uma personagem principal que visa representar a geração de mulheres portuguesas, nascidas no século passado, em aldeias, que encabeçam famílias. O arquétipo de uma avó, que também é uma mulher forte, independente e capaz.

3.1.4 Mulher Transmontana, de força e resiliência

No caso do presente projeto, o objetivo é dar voz a uma comunidade através de uma personagem singular, que conta histórias suas e da memória coletiva da geração. A matriarca, como já foi estabelecido previamente, é uma mulher assente no topo da hierarquia familiar –pode assumir-se que é alguém na terceira idade, provavelmente já mãe e avó. Para traçar o perfil da matriarca transmontana, concretamente, há que compreender quais os padrões comuns às mulheres idosas na região do nordeste português e as características que marcam a região.

Começou por se estabelecer que, historicamente, o meio rural sempre evoluiu a uma velocidade muito mais lenta do que a das grandes metrópoles - e populações mais isoladas, como as do nordeste transmontano, sofrem esse atraso com uma grande intensidade. Aliás, no cinema, são inúmeros os exemplos onde o campo é exibido como espaço que “contrasta com o paradigma dominante da modernidade” (Costa, 2021). Este fenómeno está associado a múltiplos fatores, começando pelo simples afastamento

geográfico de zonas urbanizadas e indo até à limitação (ou exclusão) no acesso a estruturas sociais, educativas ou culturais (como, por exemplo, teatros ou bibliotecas). Há ainda uma forte ligação à tradição e à oralidade, agregada a uma postura tipicamente mais conservadora e moldada pelo hábito - que agrava o distanciamento das grandes cidades. No entanto, as pequenas povoações, bem como o seu registo, servem um propósito. Aquilo que Costa (2021) designa como “cinema urbano”, ou a exposição da vida no contexto metropolitano, é caracterizado pela “expressão de conflitos ocorridos no seio de uma cultura ou sociedade em processo de rápida transformação”, Como tal, o “cinema rural”, marcado pelo seu “aparente apego ao passado”, surge como contrapeso: para “preservar uma identidade cultural ou nacional pura, perdida através da assimilação urbana e do abandono gradual de rituais e tradições que haviam contribuído, no contexto rural, para manter essa identidade viva” (Costa, 2021). “Mesmo quando é considerado anacrónico ou reduzido a mero folclore, o cinema rural desempenha um papel importante na preservação da cultura, funcionando como uma entidade arquivística que molda, ainda que retrospectivamente, a percepção do cinema nacional” (Costa, 2021).

No século passado, a “sociedade rural” era “muito ligada à agricultura de subsistência” (Candeias e Simões, 1999, p. 180). Já havia sido instituída escolaridade obrigatória e, apesar de os números de população analfabeta irem decrescendo com o tempo, continuava a ser comum, sobretudo nas aldeias, as crianças abandonarem os estudos cedo, ou serem forçadas pelos pais a abandoná-los, para se juntarem à força laboral. Candeias e Simões (1999, p. 190) apontam ainda que “as mulheres da «geração dos avôs», em meninas trabalhavam mais, brincavam menos e tinham menos possibilidades de ir à escola e de nela se manterem por algum tempo do que os homens da sua geração quando eram meninos”.

A elevada taxa de analfabetismo, ou a educação muito limitada, condicionava igualmente a escolha de um percurso profissional. No entanto, não era o único fator de influência no percurso de vida de uma mulher. Na viragem entre os séculos XIX e XX, não tinham “quaisquer direitos políticos”, estando “confinadas ao tradicional, e imutável, papel de mães, irmãs ou filhas” (Esteves, 2001, p. 87). “Estavam remetidas para um plano de inferioridade legal, social e cultural, pois eram consideradas umas menores perante a lei, sujeitas à tutela dos pais ou dos maridos”, afirma Esteves (2001, p. 87).

No decorrer do período de ditadura em Portugal, entre 1926 e 1974, a atividade agrícola era imprescindível tanto para a economia nacional como para a subsistência popular, já que a sociedade da época era “predominantemente rural” (Cardim & Vara, 2024, p. 61). Adicionalmente, denotava-se uma grande escassez de emprego, com remuneração fraca, sendo maioritariamente atribuído a homens. “Mesmo que as suas contribuições não fossem reconhecidas oficialmente”, as mulheres tinham um papel ativo e basilar na agricultura: além de participarem em todo o processo de produção, chegavam a ficar encarregues de gerir as propriedades “quando os homens estavam ausentes, por motivos de trabalho em outras atividades ou pela participação em conflitos políticos e bélicos”. Como tal, “o que era cultivado por elas, poderia representar a diferença entre a fartura ou a fome, no seio do agregado familiar” (Cardim & Vara, 2024, p. 60-61).

Há ainda a salientar que Trás-os-Montes é uma região conhecida pelo clima radical, um fenómeno derivado da predominância de zonas montanhosas, marcado por extremos tanto no verão como no inverno. “Contrastes de relevo” geram climas “contraditórios” que vão desde “calor tórrido e seco nas vertentes expostas ao sol, calor sufocante nos vales fechados e frio nesses mesmos vales durante as noites de inverno” (Menezes, 207, p. 5). A população, já habituada, navega as oscilações, nunca perdendo a cultura de trabalho árduo e resiliência que lhe é característica. Quem trabalha a terra guia-se pelos tempos da natureza e tem, por isso, rituais a cumprir o ano inteiro. Esses são traços, por extensão, devem ser considerados na representação da mulher transmontana: paciência, resiliência e espírito de sacrifício. A própria atriz social Odete Pais, no contexto do filme, não querendo desvalorizar o valor das restantes mulheres do país, aponta: “As mulheres transmontanas podem ser mais rijas porque o clima é mais rijo, o trabalho é mais rijo”.

PARTE III: DA TEORIA À EXECUÇÃO - A REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO “A RAIZ”

4 PRÉ-PRODUÇÃO DE “A RAIZ”

4.1 Pesquisa bibliográfica, filmográfica e recolha de testemunhos

Apesar de o projeto só ter o arranque oficial no final de 2024, a sua idealização já tinha começado antes. A realizadora sempre teve um enorme fascínio pelo ambiente rural trasmontano, de onde é natural – pitoresco, calmo, estagnado no tempo, o que permite um contraste com a vida citadina e serve como um museu vivo, um expositor de tradições. Adicionalmente, a sua família é composta, na sua maioria, por mulheres, o que levou à audição constante de histórias de resiliência que geraram uma grande apreciação pelas lutas feministas, pela figura materna e pelo seu instinto protetor e de preservação. A memória como alicerce e a transmissão oral do legado também foram tópicos que se tornaram, por isso, focos de interesse. Para completar, a avó da realizadora sempre atuou como uma segunda mãe, às vezes quase até como primeira. Como tal, a decisão de levar a cabo a realização deste projeto surgiu da vontade de preservar um tema que sempre foi próximo e de retratar aquilo que melhor se conhece.

Desde agosto e até novembro de 2024 foi feito um levantamento teórico sobre os temas da memória, arquivo e cinema documental e destacada bibliografia relevante, ainda que apenas superficial. Foi recolhida igualmente literatura alusiva ao matriarcado e estudos sociais sobre Trás-os-Montes. O intuito, na altura, era construir um dossier de pré-produção que conferisse solidez à proposta de projeto e, ao mesmo tempo, melhor estruturasse a premissa do filme. Sobretudo as leituras sobre as comunidades no interior rural permitiram refletir sobre quais os prismas mais pertinentes a retratar na criação da personagem principal, que visava ser representativa dessa mesma comunidade. Foram também visualizados alguns filmes de potencial interesse. Destacaram-se os documentários “Sobre Viver” (2012), “100 ou Mais” (2023) e a ficção “Still Alice” (2014). O primeiro explora retrata um fragmento populacional esquecido no interior, uma pequena comunidade envelhecida, formatada aos costumes da vida rural, que passa os dias na quietude. Conscientes do seu isolamento, os habitantes refugiam-se nos rituais,

na convivência, no hábito, reforçando involuntariamente o ciclo de recusa de modernização. É mostrado um cenário que evoca a ideia de paragem no tempo – reforçada pela narrativa visual lenta, contemplativa. O segundo filme é focado na terceira idade e analisa o fenómeno do envelhecimento na mente, no corpo e nos contextos social, clínico, biológico e científico. O seu teor é sobretudo analítico, mas, nas entrelinhas, esconde-se uma perspetiva mais reflexiva, poética e humana. Fala sobre a beleza da delicadeza de estar vivo e prova que o ser humano teme a passagem do tempo, fazendo tudo ao seu alcance para a compreender e, de algum modo, controlar. O terceiro explora a relação basilar entre memória e identidade, focando-se numa patologia comum na terceira idade, a alzheimer, cuja consequência principal é o esquecimento de informações e aprendizagens primárias. Mostra também o impacto pessoal, social, profissional e familiar que as lacunas na memória provocam.

Relativamente à recolha de referências, as edições de 2023 e 2024 do Family Film Project tiveram um grande impacto, já que os pilares temáticos do festival – memória, arquivo e família – são as guias deste projeto. Permitiu a visualização de filmes autorais, com abordagens únicas e criativas, por norma indisponíveis em plataformas mais comerciais. Destacaram-se obras como “The Grandmother Trilogy” (1994-96), “Quase Me Lembro” (2023) ou “The Rootless” (2023), focadas na criação e utilização de arquivo e que, à semelhança de “A Raiz”, exploram conexões íntimas e o poder do ato de recordar. A presença no festival permitiu não só criar um leque vasto de ideias, mas também a obtenção de contactos de outros realizadores que acabaram a ter uma grande influência neste projeto ao partilharem o seu cunho pessoal e ensinamentos.

Considerou-se que, para tratar um tema tão abstrato como a memória, não bastava ler sobre ela. Mais valiosa é a troca de opiniões num tom conversacional, sobretudo quando o objetivo é considerar a sua aplicação no universo da criação artística. Assim, depois do visionamento de filmes variados, procedeu-se à seleção de alguns cineastas para os convidar a dar o seu testemunho no contexto de uma entrevista. O objetivo central era juntar depoimentos para cimentar a pesquisa teórica; no entanto, essa conversa com outros artistas permitiu confrontar diferentes perspetivas sobre o tópico. Não foram tidos muitos critérios de seleção. Apesar de se tentar privilegiar a proximidade geográfica, considerou-se que o parâmetro de maior relevância era o interesse pelo tema e o nível de relacionamento sentido com o trabalho dos artistas.

Os primeiros contactos foram realizados em dezembro de 2024. As primeiras respostas foram rececionadas no próprio mês e no seguinte. August Joensalo, que criou a curta-metragem “The Rootless” (2023), e Silvana Alarcón Sánchez, autora de “The Last Piece – Essay I” (2022), cuja influência foi previamente caracterizada, por viverem, respetivamente, na Finlândia e no Perú, realizaram a entrevista em formato escrito, via e-mail. Miguel Lima e Dimitri Mihajlovic, realizadores da curta-metragem “Quase Me Lembro” (2023), prestaram o seu contributo pouco depois. Este filme, apesar de ser de animação, foi uma referência epicentral. A premissa era simples: uma mulher tenta recriar a história da casa onde viveu com o avô através de uma deambulação entre coleções e recontagens. A par da exibição, no festival supramencionado, foi possível assistir ao segmento de conversa com os criadores, onde foi dito que, durante a idade adulta, muitas vezes se repuxam “memórias de memórias”, reinterpretações daquilo que foi vivido. A película trata-se, então, de uma análise profunda àquilo que são os fragmentos que compõem a memória semântica; foca-se na maneira como recordações do passado podem moldar a perceção do presente e quão volátil é a mente, sujeita às influências emocionais e ao passar do tempo. Essa abordagem levantou questões que viriam a ser tratadas neste projeto: será que uma memória se pode considerar fidedigna só porque é nossa? Será que, a pessoa que somos no presente está dependente das imagens, sons e sensações que coleciona na sua mente? Estas e outras questões foram respondidas no decorrer de uma entrevista presencial realizada no cinema Batalha, em fevereiro de 2024.

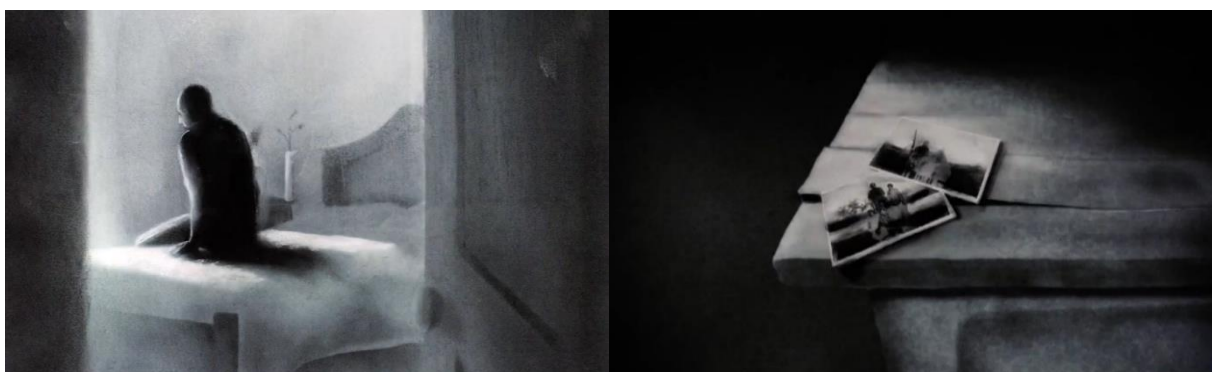


Figura 5 - Dois frames da curta-metragem "Quase me Lembro" (2023), de Miguel Lima e Dimitri Mihajlovic

Efim Graboy, destacado na edição de 2024 com o filme “Lies I Told Myself” (2023), também foi contactado para integrar o grupo de entrevistados. Foi realizada uma troca

de e-mails, através dos quais foi facilitada, pelo realizador, a visualização do filme supracitado e “The War of Raya Sinitsina” (2020) (ambos da sua autoria). No entanto, por ausência de resposta num segundo momento de contacto, a entrevista não se chegou a realizar. O primeiro filme, ainda assim, foi um objeto de grande interesse. A abordagem artística de Graboy envolve despir inibições para dar lugar a um intimismo cru. Focado em relações e interações familiares, o documentário é composto por memórias do cineasta. Fragmentos, seus e daqueles que o rodeiam, que encaixaram, como peças de um puzzle, até criar um retrato mais completo da vida que tem. De muitas formas, essa viagem introspectiva permitiu uma compreensão mais profunda da sua identidade.

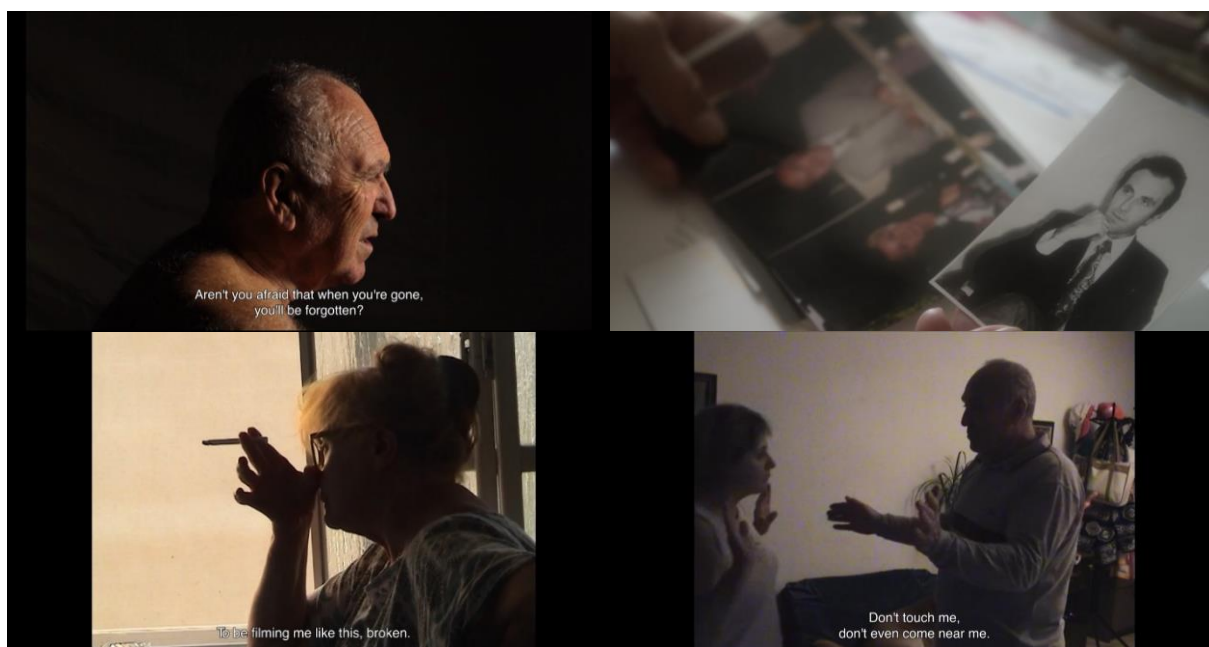


Figura 6 - Quatro frames do filme "Lies I Told Myself" (2023), de Efim Graboy

O documentário atua como um veículo de pesquisa, servindo-se de arquivo e tornando-se em arquivo conforme se edifica. Uma das particularidades que mais se destaca é a produção do filme ter começado de forma involuntária: uma parte estrutural é composta por vídeos caseiros, gravados durante a adolescência do realizador sem um propósito real - lembrando que, por vezes, o documentário surge de formas inusitadas e imprevisíveis. A edição maleável, que saltita entre presente, passado e momentos de introspeção, permite uma visualização dinâmica e abre espaço para interpretação livre. Adicionalmente, destaca-se o cariz biográfico desta obra e a abordagem escolhida para o seu tratamento. Por estar a navegar as nuances da sua família, Graboy não se exclui.

Assume a narrativa como sua, mas dá primazia às vozes de quem mais fortemente a influenciou. Os momentos em que realizador e personagens coexistem reforçam a autenticidade, atuam como lembretes de que o documentário é, acima de tudo, uma obra cinematográfica e que a linha que separa documentário e ficção é ténue. Foi pela influência deste filme que se viria, mais tarde, a considerar uma abordagem mais participativa.

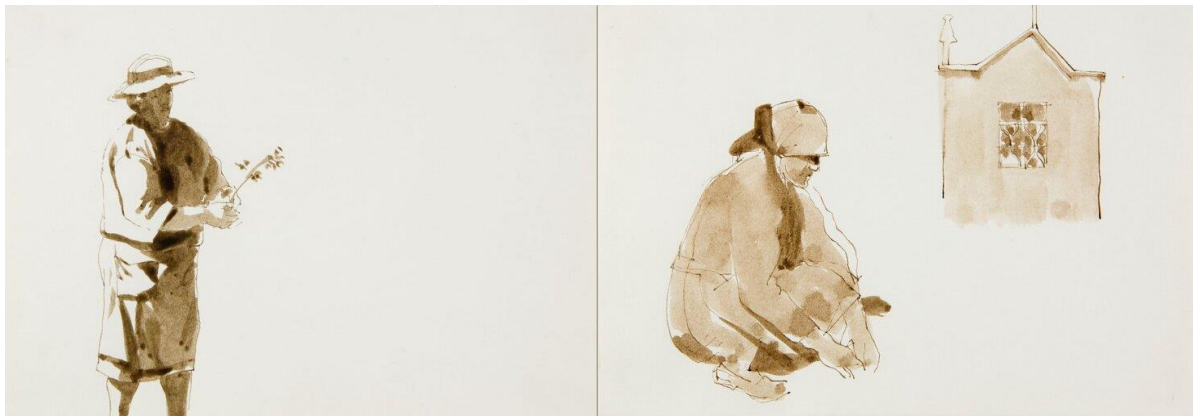
Foram feitas várias tentativas de contacto com a artista japonesa Naomi Kawase, foco da edição de 2023. Não foi obtida, contudo, resposta. Ainda assim, a sua obra, mais concretamente o tríptico “The Grandmother Trilogy” (1994-96), serviu como alavanca para o filme e para o ensaio. Kawase acentua que as histórias mais bonitas são, muitas vezes, as que se escondem mesmo à nossa frente. Abre as portas a momentos íntimos que partilhou com a avó, permitindo à audiência ver como cresceram juntas, como se distanciaram enquanto a vida acontecia, numa envolvência, independentemente dos altos e baixos, sempre ternurenta. A cineasta foi filmando cenas soltas, durante anos, manifestando a necessidade primitiva que o ser humano tem de transformar o presente em arquivo e de materializar memórias, torná-las em algo palpável, onde se possa retornar. “Katasumori” (1994), “See Heaven” (1995) e “The Setting Sun” (1996), acarretam, na simplicidade de uma câmara amadora, a significância das banalidades e o peso da nostalgia, sobretudo quando é referente a entes queridos.



Figura 7 - Dois frames do filme "Katasumori" (1994), de Naomi Kawase

Numa tentativa de procurar referências mais próximas e ainda mais similares, onde a mulher transmontana fosse o foco, saiu-se dos campos fílmico e literário. No campo das artes plásticas, Graça Morais é um nome de destaque. Natural de Bragança, mais concretamente da aldeia de Vieiro, o seu trabalho debruça-se na “observação das

mulheres camponesas daquela localidade, nas suas lides individuais (vida doméstica) ou sociais (vida comunitária)” e “contacto com a natureza e com os ciclos que assinalavam a cadência das atividades sazonais ligadas à agricultura, à pastorícia e à caça” (Baião, 2022, p. 510). Em especial destaque em grande parte dos seus trabalhos está “a figura materna e matriarcal” (Baião, 2022, p. 510) e a vida no campo, que contemplou desde a nascença. Graça Morais explora a pluralidade do papel da mulher no seio de pequenas povoações – retrata-a como símbolo de força e, ao mesmo tempo, como vítima da sociedade conservadora, recorrendo muitas vezes a metáforas relacionadas com a caça e com o mundo animal (Baião, 2022, pp. 511-514). Evidencia também, fortemente, a presença de tendências machistas e supressoras, criando imagens que sensibilizam para a violência direcionada para esse grupo de mulheres. Mais, a sua arte apresenta uma conexão intensa com elementos do mundo natural e atividades como caça, pesca e agricultura. De certa forma, ao longo da carreira, Graça Morais materializou, e consequentemente transformou em arquivo, testemunhos na primeira e na terceira pessoa sobre o tema do matriarcado. Considerando-se esta uma influência incontornável, pretendia-se realizar uma entrevista. Desde dezembro de 2024 e até maio de 2025 foram efetuadas inúmeras tentativas de contacto, sempre sem resposta. Por essa razão, apenas o seu trabalho foi utilizado como referência estética.



Fonte: Centro de Arte Contemporânea Graça Morais

Figura 8 - Quadros de Graça Morais da série "As Escolhidas" (1994); sépia sobre papel.



Figura 9 – Dois frames de clipes captados para o filme "A Raiz", brutos. Fazem paralelismo com a obra de Graça Morais, apresentada na Figura 8.

Numa fase mais avançada de desenvolvimento teórico, com foco nos temas da memória, arquivo e identidade, surgiu a necessidade de melhor compreender o funcionamento da mente. Para responder a questões relacionadas com a memória ser uma fonte fidedigna de informação e a sua conexão com a identidade, foram contactados vários neurologistas. O critério de seleção principal, além da área de especialização, foi o grau de envolvimento, visibilidade e quantidade de trabalhos publicados sobre o tema. Destacou-se Rui Araújo, neurologista português especializado em memória, cognição, Alzheimer e outras demências, professor na Faculdade de Medicina da Universidade do Porto e cronista no jornal Público. O contacto foi feito em maio de 2025 e a entrevista realizou-se na primeira semana de junho, por videoconferência.

4.2 O compromisso entre a ética e a estética

“Os filmes de família e a autobiografia são singulares no que concerne à descoberta e à honestidade do autor quando fala do seu mundo particular” (Fontoura, 2021, p. 23). Com essa reflexão presente, foi decidido que, para o desenvolvimento do filme documental “A Raiz”, que explora o registo familiar, seria necessário cumprir um certo nível de compromisso enquanto realizadora. Para começar, foi preciso optar por um tipo de presença no contexto do filme. Foram levantadas questões éticas e morais sobre a profundidade do envolvimento entre cineasta e personagens, qual o enviesamento que as relações pessoais causam e quais as consequências, ou repercussões, que podem ser levantadas a par do filme. Assim sendo, e depois de visualizar abordagens tão distintas sobre o tratamento da memória e do documentário

biográfico, sentiu-se que, neste projeto, era preciso edificar uma visão mais distante, pelo menos numa primeira fase. Encarar o filme como uma oportunidade de conhecer toda uma nova perspectiva, despida de construções prévias.

A avó é uma figura presente, genericamente falando, desde a primeira infância. Por essa razão, é fácil assumir que se conhece a sua história e, por extensão, qual a influência que exerce nos valores pessoais. No entanto, para realizar “A Raiz”, foi necessário mergulhar mais fundo, explorar as nuances desta figura da avó, mas reconhecê-la também como mãe, como mulher e sobretudo como pessoa. Surgiu uma necessidade de cortar, ou omitir, a dimensão relacional de forma a poder voltar a conhecer Odete como uma personagem contada na primeira pessoa. A cronologia pré-existente, referente àquilo que era a noção que a realizadora tinha sobre a vida desta figura maternal, passou a ser apenas uma base para a edificação de uma investigação.

Para construir uma personagem é sempre necessário fazer uma pesquisa aprofundada e extensa. Tratando-se Odete de uma mulher sem presença pública, não há registos formais ou institucionais sobre a sua vida, pelo que a sua história se limitou a ser passada através da tradição oral e dentro do seio familiar. Por essa razão, a primeira fase deste projeto passou por entrevistar, de forma informal, os membros da família imediata que poderiam ter mais conhecimento de causa - neste caso, as descendentes. Entre os relatos das mesmas, as histórias contadas ao longo de duas décadas e apoio de arquivo fotográfico, foi-se delineando um guião de perguntas. Dividiam-se em cinco secções: infância em Miranda do Douro, vida após sair de casa do pai (que se estendia até à idade adulta, incluindo o casamento e o nascimento das filhas), reflexões sobre a maternidade e o matriarcado, aspirações e desejos (que incluem a continuação dos estudos) e reflexões sobre o estado atual.

Foi surgindo uma grande vontade de explorar detalhes íntimos, pois, de acordo com a perspectiva da realizadora, ao retratar a experiência de uma forma crua gera-se uma maior empatia, o que, possivelmente, fará as audiências conectarem-se com o filme. O tom pessoal leva o espectador a refletir sobre as próprias experiências. Paralelamente, foram-se levantando dilemas. Tratando-se da exposição de relações íntimas, quanto é que se facto se poderia, ou deveria, transpor para o ecrã? Que reações surgiriam nos membros da família ao verem-se retratados pelos olhos da realizadora? Será que as relações familiares serão afetadas pela realização deste filme? Faria sentido mostrar

quais os traços que aquela geração deixou nas seguintes ou simplesmente expor o que era a vida no século passado?

Finalmente, a realizadora decidiu que queria incluir banda sonora original cuja referência principal fosse a personagem Odete. Foram inseridos na equipa os músicos David Varela, Carlos Fernandes e Marco Ferreira e dadas referências de música tradicional portuguesa, clássica e fado – com a anotação de que as músicas deveriam primar pela simplicidade. A mensagem subliminar do filme é a nostalgia: como tal, projetou-se a composição de melodias suaves, delicadas e saudosas, que evoquem a tranquilidade do interior rural, apelando subconscientemente à melancolia do ato e recordar ou à contemplação da passagem do tempo.

É importante referir que o desenvolvimento deste projeto não teve um processo linear. As diferentes fases de pré-produção acabaram por se sobrepor com momentos de produção para garantir a obtenção de determinadas imagens e eventos.

5 PRODUÇÃO DE “A RAIZ”: DESAFIOS E BENEFÍCIOS DE INTEGRAR UMA EQUIPA DE UM, EM SOLO FAMILIAR

A produção deste projeto fílmico teve o arranque oficial em novembro de 2024. Apesar de, nesta fase, ainda se estarem a realizar tarefas relacionadas com a anterior, o projeto estava dependente de períodos muito particulares. Como já foi referido, a vida rural tem como traço característico a repetição de rituais, que variam consoante as estações do ano – especialmente na vertente agrícola. Durante os meses frios são executadas tarefas que influenciam criticamente o crescimento das plantas. São meses de preparativos. Ademais, tinha-se como imperativo demonstrar o contraste estético agressivo entre uma natureza morta e o seu pico de vida. Então, para assegurar a captação de momentos-chave, foi necessário avançar com filmagens mesmo antes da aprovação do projeto.

O primeiro grande desafio foi estabelecer de que modo se ia conjugar o acompanhamento da rotina, incluir algumas sequências que estabelecessem o contexto rural e de aldeia e qual o formato mais adequado para explorar memórias. Para os momentos mais íntimos, foi necessário criar um ambiente que apelasse à partilha, sobretudo porque a protagonista tem alguma tendência natural a divagar e a perder o raciocínio se estiver a executar outras tarefas. Depois de alguma consideração e tentativas, optou-se pelo caminho de criar um momento de “à conversa com a avó” – tanto para aumentar o conforto e à-vontade da atriz social como para recriar um momento íntimo, trivial, intergeracional, de partilha. Como tal, os momentos de entrevista foram feitos no sofá, como se de um diálogo informal se tratasse. À vista desarmada, a escolha do cenário pode parecer obra do acaso - no entanto, o sofá é onde a personagem passa o seu tempo de descanso, um facto que é evidenciado, mais tarde, com a inserção de sequências onde ela se encontra no mesmo lugar a tricotar ou a fazer renda. Mais, para dar início a esse momento de partilha e estabelecê-lo, incentivou-se a personagem a folhear álbuns de fotografias – tanto para avivar a memória como para estabelecer que aquele enquadramento corresponde a viagens no tempo. Numa primeira instância, a personagem da neta explora o posicionamento junto da avó, visualizando fotografias lado a lado e evidenciando o facto de existir uma câmara. Posteriormente, o plano é fixado em frente à personagem, criando a sensação de que Odete fala

diretamente para uma plateia. Esta abordagem, apesar de comum e muito utilizada no contexto informativo, cria um certo destaque a segmentos específicos da conversa, obrigando o espectador a prestar atenção apenas à narração.

As gravações estenderam-se ao longo de vários meses, com intervalos que permitissem denotar algumas diferenças no ambiente. Foram feitas filmagens em novembro e dezembro de 2024 e fevereiro, abril, junho e julho de 2025, durante períodos de três ou quatro dias consecutivos. Destacam-se os meses de dezembro, abril e junho por conterem eventos que não podiam ser replicáveis: respetivamente o Natal, a confeção de folares e as festas em honra do Divino Espírito Santo, padroeiro da aldeia.

A dinâmica foi sempre bastante consistente: em todas as deslocações feitas à aldeia do Lombo, a protagonista era questionada sobre o que ia fazer no dia; mediante a resposta eram delineados os momentos de maior relevância e procedia-se a um *shadowing* contínuo. Geralmente, as atividades no exterior estavam concentradas durante a manhã e início de tarde – depois disso, o cansaço derivado do esforço físico obrigava ao abrandamento e repouso, dentro de casa, e aproveitava-se o resto do dia para colocar o foco nas sequências de entrevista. Para criar a ótica de observação passiva, tentou-se reduzir os momentos de interação entre realizadora e personagem durante o decorrer de atividades agrícolas e domésticas. No entanto, pelo desconforto associado a estar em frente a uma câmara e pela familiaridade com a realizadora, que neste caso era a neta, Odete interagiu quase de forma constante ou parava o que estava a fazer para ficar a encarar a câmara. No início, esta situação foi vista como um obstáculo. Mas à medida que as gravações iam progredindo – e pela dificuldade de alterar o comportamento de Odete – a estratégia foi alterada, assumindo-se que a presença por detrás da câmara ia ser evidenciada e abraçando essa abordagem. A longo prazo, decidiu-se que a cumplicidade entre as pessoas atrás e à frente da câmara era um traço a ser valorizado, que atuava como catalisador da premissa.

Apesar de haver um conjunto de momentos que se consideravam imperativos ter em câmara, a abordagem passou por deixar a atriz social viver naturalmente e andar atrás dela, deixando o acaso servir como musa. Foram inclusivamente acatadas sugestões da protagonista – que, à medida que o projeto ia decorrendo, foi mostrando um entusiasmo e interesse gradualmente maiores, vendo uma oportunidade de preservar os seus ensinamentos e de criar arquivo para as netas. Ações como o corte da

lenha, poda de árvores, manutenção da terra e interações com galinhas foram planejadas (e até repetidas); deslocamentos pela aldeia, como a cena dos tanques, surgiram na sequência de momentos de entrevista, onde Odete recordava momentos de infância e de vida adulta e fazia paralelismos com a fase de vida e meio em que se encontra.

Em termos de escolhas estéticas, há que destacar a baixa profundidade de campo. Ao longo do filme, é possível denotar uma grande carência de planos abertos, salvo alguns *stablising shots*, necessários para mostrar a ambiência e o cenário, mas são privilegiados planos médios, grandes planos e planos de detalhe. Conjugados com o desfoque, criam um clima de intimidade e proximidade, tanto com a personagem como com as ações que vai realizando.

O segundo e maior desafio foi assegurar a qualidade técnica sem ter uma equipa. A realizadora, além de ter de assegurar o planeamento técnico, logístico e estético, estava também encarregue da captação. Por um lado, seria difícil obter o grau de intimidade pretendido com a inclusão de desconhecidos na casa de Odete. Por outro, com uma única operadora, encarregue simultaneamente das vertentes de imagem e som, foi necessário fazer várias cedências. Nem sempre foi possível obter a melhor qualidade sonora no momento de captação, obrigando à captação posterior de foley ou à recriação de certos ambientes sonoros. No que toca à imagem, a imprevisibilidade das ações da personagem e impossibilidade de assegurar um segundo plano em todos os momentos, limitou as opções no departamento de fotografia. Em contrapartida, a falta de polimento permite criar uma atmosfera mais crua e íntima, uma reprodução mais fiel do ponto de vista de uma neta a andar atrás de uma avó.

5.1.1 Reflexões sobre o cargo de realização: o documentarista como arqueólogo de narrativas

Ser realizador acarreta uma enorme responsabilidade, sobretudo quando se fala do documental. Como foi explorado nos capítulos anteriores, os cineastas têm o poder de escolher o que mostrar e qual o método para o fazer, influenciando diretamente a maneira como os espectadores percebem e interpretam os eventos retratados. Nos documentários, cria-se uma maior proximidade com o espectador por haver um teor realista implícito, involuntariamente associado ao género. O público é embalado,

enquanto assiste “passivamente a “eventos” como se fossem reais e sem mediação de qualquer autoria” (Rabiger, 2004, p. 52)⁴⁴. No entanto, a narrativa sofre sempre a intervenção do realizador. A mesma história pode ser contada de várias maneiras diferentes e, como consequência, induzir opiniões distintas. Nesse sentido, Rabiger (2004, p. 52)⁴⁵ aponta que “a capacidade que um filme tem de colocar a audiência num estado semelhante ao de um sonho é cativante, mas coloca responsabilidade nos seus criadores, e em particular no documentário”.

Como consequência natural do formato adotado, começou a questionar-se de que forma é que explorar a vida de membros da família não se torna, automaticamente, num processo de pesquisa autobiográfica. Inevitavelmente, foi possível compreender que retratar um familiar tão próximo é, de certa forma, como fazer uma expedição arqueológica à própria identidade. Aos poucos, foi-se percebendo quão profundas eram as influências que a avó exercia sobre a neta, o que deu ao título do documentário, “A Raiz”, um novo peso. Como previamente estabelecido, este título surgiu pela conexão da personagem ao meio rural e pela conexão com a ideia de árvore genealógica. Mas à medida que se tentava quebrar o vínculo para poder formar uma visão mais exploratória, distante e analítica, foi-se denotando que o caminho mais frutífero era o inverso. Era a explorar a conexão e a intimidade que se revelavam os resultados mais bonitos e cativantes. Assim, surgiu a necessidade, e o desejo, de assumir o tom participativo.

Durante o planeamento do filme foram-se levantando questões éticas sobre a exposição do núcleo familiar, agregadas ao receio das personagens não reagirem positivamente ao modo como estavam a ser retratadas. Para as apaziguar, houve uma preocupação constante com criar transparência. Isto obteve-se com recordar frequentemente as participantes que as conversas estavam a ser gravadas e questionar se o que estava a ser partilhado podia ser partilhado posteriormente. Com a confirmação positiva obtida ao longo do tempo, foi tomada a decisão de ser pragmática na seleção das imagens: beneficiar aquelas que melhor ilustram a narrativa, sejam as histórias mais ou menos íntimas.

⁴⁴ Traduzido pela autora. Texto original: “(...) the audience into passively watching “events” as though real and unmediated by any authorship” (Rabiger, 2004, p. 52).

⁴⁵ Traduzido pela autora. Texto original: “Film’s ability to put an audience into something like a dream state is attractive, but it holds responsibilities for its makers, particularly in documentary” (Rabiger, 2004, p. 52).

6 PÓS-PRODUÇÃO DE “A RAIZ”: A MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA

6.1.1 Como estruturar uma narrativa contada na primeira pessoa: decisões técnicas e estratégias adotadas na pós-produção

Inicialmente, tinha-se como intenção criar um documentário dividido em duas partes, para ilustrar perspectivas distintas. Na primeira, o foco cairia sobre a construção da personagem-tipo, dando a conhecer a matriarca nortenha, moldada pelos regionalismos, pela ruralidade e valores tradicionais. A segunda seria um salto para um núcleo mais íntimo, dando a conhecer a protagonista como pessoa e colocando o foco em histórias mais pessoais. No entanto, no decorrer das gravações e especialmente na revisão dos brutos, durante o processo de montagem, chegou-se à conclusão que não faria sentido explorar as diferentes facetas de forma isolada. Para começar, trata-se de uma personagem que não se reconhece como merecedora do título que lhe foi atribuído. Não se reconhece como “matriarca”, já que, no seu parecer, esta seria uma mulher “que educa, que dirige” e que envereda uma posição de poder no seio familiar. Odete não se reconhece como fonte de influência para a família ainda que os seus valores estejam vivamente incutidos nas mulheres que criou.

Nascida numa geração conservadora, a protagonista do filme tem uma visão de si muito simplista. Vive sozinha numa casa que ajudou a erguer, realiza tarefas agrícolas e trabalhos pesados regularmente, é independente e ainda arranja forma de se expressar criativa e artisticamente – coisas que, na conceção comum, não são necessariamente esperadas para uma mulher com 76 anos. Na sua visão, no entanto, tudo isto são coisas completamente banais. De facto, os únicos momentos em que se vê Odete a reconhecer o peso da sua idade é quando a memória falha ou quando o cansaço pesa o suficiente para ser impeditivo de realizar tarefas físicas. Além disso, viveu situações violentas, física e psicologicamente, mas encara isso como a normalidade. Bengalas discursivas como “é a vida”, expressões corporais como encolher os ombros e demonstrações de apatia, indiferença ou até alguma ironia a contar histórias com elementos de choque são comportamentos frequentes que ilustram perfeitamente o quão banalizadas estão as vivências desta mulher no seu subconsciente. Considerou-se, por isso, que fazia sentido abraçar essa visão, dando origem a uma nova estrutura.

A premissa primária é, como descrito no capítulo anterior, uma conversa entre neta e avó. O espectador é introduzido à narrativa com o contemplar de fotografias antigas, evocando-se, à partida, a nostalgia. Com esta estratégia, também é implantada a ideia de que, durante os momentos de entrevista, está a ocorrer um salto para o passado. Como a narrativa começa com o ato de recordar, fica subentendido que, tanto o que é narrado em *voice-over* como em formato de entrevista, são histórias baseadas em experiências reais da protagonista. Estando o tom estabelecido, procedeu-se à inserção dos rituais quotidianos, que retratam a vivacidade atual, fazendo paralelismos com ações passadas, mostrando que há uma tendência repetitiva na vida de Odete. Apesar de as memórias serem pessoais, retratam a vida das mulheres da geração. Foram incluídas sequências de momentos familiares (como é o caso do fabrico de folares) e pequenas deslocções pela aldeia (como a ida aos tanques comunitários e à procissão) que fazem paralelismo com momentos do passado e evocam a natureza cíclica de uma vida regida por tradições e hábitos. Os retornos pontuais à conversa no sofá acentuam determinados tópicos, dando destaque à forma de falar da personagem, aos seus maneirismos e reações.

Sentiu-se a necessidade de explorar o ato de desenhar, pois é visto como um ato de emancipação. O que diferencia Odete de outras mulheres inseridas no mesmo meio ou com experiências semelhantes – e que lhe permite evoluir como personagem, tornando-a mais cativante e diferenciada –, é a vontade de contrariar o sistema patriarcal e a mentalidade de que não é tarde para aprender. Apesar da personalidade retratada se descrever de uma forma conformista, as atitudes que demonstra criam um oxímoro. Grosso modo, através de rotinas, de dizeres e de reações, pretende-se explorar o peso de recordar, a necessidade de reviver e de preservar.

Ao definir os contornos gerais deste filme, na pós-produção, previa-se a utilização de uma linguagem predominantemente observativa, com apontamentos poéticos. Pretendia-se, como ensina Nichols (2017, p. 148) olhar “para dentro da vida no momento em que ela é vivida”, o que permite aos atores sociais interagirem entre si com maior naturalidade; essa estratégia de “isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz”. Manter esta abordagem, no entanto, deixou de ser uma opção: primeiro, porque houve um grande trabalho de montagem, que, além de muitas vezes se reger pela

motivação estética, não é fiel à duração real dos acontecimentos; depois, com a vontade de incluir interações entre cineasta e personagem, é quebrada a regra de ouro do modo observativo. Considera-se, então, que este documentário obedece ao modo performativo, que “sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (Nichols, 2017, p. 169). Está altamente focado nas interpretações do meio envolvente e na imagem que se cria sobre outras pessoas. O filme é um retrato de Odete, construído pelas mãos da sua neta e mediante a visão que tem dela; os testemunhos de Odete, por sua vez, mostram como a mesma interpreta a sua comunidade, o seu país, a sua cultura. Adicionalmente, e apesar do filme ter um tom muito pessoal, permite que o espectador faça as suas próprias reflexões.

Nos primeiros passos da produção, estava também previsto que não haveria interveniência e elementos externos sem ser no departamento de som. No entanto, a proximidade às personagens, agregado ao grande volume de gravações, criou alguns obstáculos no arranque da montagem. Foi inserido, assim, o colega Rui Inácio. Foram transmitidas notas sobre qual o registo e tom pretendidos, quais as partes relevantes para a narrativa e objetivos globais do filme. Seguidamente, foi criada, em conjunto, uma cronologia de memórias e tópicos de conversa que construía a narrativa da vida da mulher transmontana. Com um olhar imparcial e externo, Rui Inácio começou a montar sequências soltas do filme, durante o mês de junho; até finais de setembro, o filme foi montado em sessões conjuntas, com a realizadora.

Finalizada a montagem, foi necessário estabelecer o *look*. Pretendeu-se atingir uma estética com contrastes acentuados, que remeta ao mesmo tempo um pouco para a fotografia analógica – já que se recorre ao apoio de registos fotográficos várias vezes no filme. Tudo isto preservando alguma naturalidade: o interior rural é pitoresco e muito rico por si, tornando-se lógico ser-lhe fiel. Tentou criar-se uma predominância de certas cores: azul – que inspira conforto e tranquilidade –, como o tom que representa Odete; verdes, associados à natureza; e tons de laranja, para reforçar a ambiência calorosa e de segurança, que a realizadora conecta ao espírito maternal.

O tratamento de cor, ainda que se possa considerar, de certo modo, simples – por ser alicerçado nas cores reais dos cenários gravados –, deve ser destacado, sobretudo porque, no decorrer das filmagens, não se recorreu a equipamento de iluminação. A intenção principal sempre foi preservar o realismo, mas sentiu-se a necessidade de criar

nuances que tornassem as imagens um pouco mais dramáticas e íntimas. Para tal, foram acentuadas, a par do contraste, as sombras e a saturação, sobretudo nas cores mencionadas anteriormente, e regulada a temperatura de cor, de um modo geral, para tons mais quentes.



Figura 10 - Correção de cor feita no filme "A Raiz". À esquerda, consta um frame bruto, em SLog2; à direita, o mesmo frame, editado.

Criou-se uma grande oposição entre os cenários inverniais, caracterizados pelas naturezas mortas, frias, mais cinzentas, e os de verão, onde há uma explosão de cor e vida. O esquema de cor acompanha o tom da narração, servindo também para ilustrar as emoções da personagem. Durante o inverno, é recordada a infância e o discurso é tipicamente mais negativo, focado nas restrições que as mulheres da geração de Odete viveram. No verão, por sua vez, o tom que é passado é o de resiliência e de resolução; a narrativa concretiza-se com Odete a refletir sobre o quanto aprecia a vida autónoma que tem, no presente, indiferente às dificuldades que surgiram pelo caminho, e sobre o papel da maternidade na sua vida.

O último passo da pós-produção foi o tratamento de som. Em diálogos com os produtores David Varela, encarregue pelo design de som, e Carlos Fernandes, assistente de som, também encarregues da composição da banda sonora, apurou-se que as gravações estavam pobres a nível sonoro – uma consequência natural de trabalhar sem equipa técnica, como foi abordado no capítulo referente à produção. Como tal, houve uma grande intervenção: para todos os cenários (interior da casa, interior do forno, jardim, aldeia e igreja) foram fabricados ambientes sonoros com recurso a foley e sons artificiais, retirados de bancos de sons. Sempre que possível, foram privilegiados os sons reais.

Como, inicialmente, também não estava prevista a participação da realizadora, a qualidade de som da sua voz – gravada durante os momentos de entrevista e outras interações –, teve alguns problemas, não sendo recuperável. Foi por isso necessário voltar a gravar essas intervenções (um processo denominado ADR - *Automated Dialogue Replacement*, ou, em português, Substituição Automática de Diálogo), em estúdio e com equipamentos adequados. As vozes foram, no fim, processadas e calibradas.

Finalmente, foi composta uma banda sonora original, com três temas inteiramente instrumentais: “Reminiscência”, da autoria e com interpretação de Marco Ferreira; “Raiz”, da autoria e com interpretação de David Varela; e “Virtude”, da autoria e com interpretação de Carlos Fernandes. O primeiro e terceiro tema estão inseridos, respetivamente, no início e no fim do filme, aquando dos créditos, atuando como complemento e cimentando a carga emocional. Ambos têm uma maior carga nostálgica que ajuda a estabelecer e a resolver o tom da narrativa. O tema “Raiz”, por sua vez, está inserido no centro da narrativa, perto do clímax do filme. Tratando-se de um momento em que a atriz social mostra o seu lado mais criativo e autónomo, mesmo antes de falar sobre a sua maior perda, a música permite criar uma atmosfera dinâmica e melancólica. Todos os elementos musicais têm apenas guitarras – clássica e/ou portuguesa. Pela sua simplicidade e delicadeza, ressoa diretamente com a narrativa e com a personagem.

6.1.2 Quando o legado passa a arquivo: reflexões sobre o registo da história familiar

Sendo uma preocupação constante a de garantir que a atriz social se sentia devidamente representada, o retrato biográfico revelou ser um processo multifacetado. O ser humano caracteriza-se pela constituição psicológica delicada e suscetível; as interações sociais são um misto de tentativas de comunicação verbal e ações físicas, processos de interpretação e reações, voluntárias e involuntárias. A personagem cinematográfica, inevitavelmente, herda esse grau de complexidade. Quando o objetivo passa por dar a conhecer a visão autoral sem deixar de respeitar a autoimagem da personagem, é necessário tentar aceder profundamente a como é que a esta se vê a si mesma. A tarefa ganha uma dimensão ainda mais profunda quando o legado que se pretende criar, e divulgar, levanta a possibilidade de atrito nas relações pessoais. Durante

a montagem. principalmente, e mesmo durante as gravações, o papel decisório e arquitetural do realizador tornou-se esmagadoramente presente.

Deve salientar-se que, apesar da missão de representação comunitária compreendida neste projeto ser a motivação principal, foi aparecendo, progressivamente, uma vontade de registrar momentos pelo simples ato de registrar. Para criar o que, atualmente, se pode considerar o equivalente a álbuns de família. Registos que permitirão, um dia, revisitar vezes sem conta a voz, os gestos, os ensinamentos e as peripécias de uma figura vital no seio da família.

CONCLUSÃO

Com o trabalho textual desenvolvido conclui-se que a questão da identidade tem sempre duas componentes a considerar – a coletiva e a individual. São versões codependentes, coexistentes, mutuamente influenciáveis, resultantes da experiência que o ser humano tem enquanto navega no ambiente em que está inserido. É essencial referir, no entanto, que, no que compete à noção de memória, subjetividade é um elemento-chave. A memória não é factual nem permanente.

Pela chegada e instituição incontornável do mundo digital, o cinema adquire um estatuto cada vez mais prestigiado na reflexão sobre representação e discurso. É um meio cada vez mais acessível, especialmente pela adaptabilidade aos diferentes formatos. Desta forma, pode afirmar-se que a sétima arte, seja nos registos ficcional ou não-ficcional, tem um papel ativo na criação de arquivo e manutenção da memória coletiva.

A arte está intrinsecamente dependente da expressividade autoral, identitária, pois é o olhar singular do seu criador que torna a obra interessante e que cria discussões entre a sua interpretação a dos demais. No cinema, não é diferente. No caso de representações biográfica e autobiográfica, mais uma vez concluiu-se que sofrem o peso da opinião e da construção estratégica, sujeita à interpretação de quem trabalha as nuances do retrato (e como o faz).

Quando se produzem arquivos – procurando não apenas arquivos, mas, após a sua recuperação arqueológica, também a sua contextura, as várias camadas que os compõem -, a identidade de quem produz sobrevive tanto no que se faz ouvir, como no que se elipsa. O contacto com o passado transforma o presente, sendo assim a arte um produto onde várias leituras são possíveis.

Conjugando as aprendizagens resultantes da revisão literária e das entrevistas com a aplicação prática da produção de um filme, foi possível apurar que o cinema, e em especial o documental, atua de facto como um veículo de perpetuação. Mais se apurou que essa memória que é levada para a posteridade tanto pode ser o recontar de eventos reais como a implantação de interpretações do mundo envolvente, enviesadas por quem tece a narrativa – mesmo que as motivações sejam puramente estéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrew, J. D. (1989). *As principais teorias do cinema - Uma Introdução* (Ottoni, T. Trans.). Jorge Zahar Editor.

Araújo, N. (2020). Memory, cinematic matter. Em F. Martins (Ed.), *Memory and Aesthetic Experience - Essays on Cinema, Media and Cognition* (pp. 81–90). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Aumont J. & Al, E. (2007). *A estética do filme*. Papyrus.

Austin, T., & Jong, W. (2008). *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Mcgraw Hill/Open University Press.

Bachofen, J. (1992). *Myth, Religion, and Mother Right: Selected Writings Of JJ Bachofen* (No. 84). Princeton University Press.

Bachofen, J. (2007). *An English Translation of Bachofen's Mutterrecht (Mother Right)* (1861): Lycia, Crete, and Athens.

Baião, J. (2022). *Dos caminhos pictóricos de Graça Morais. A mulher, as mulheres. Trabalho (no) feminino: histórias de mulheres (séculos XVIII a XX)*, 508-526.

Bellour, R. (2013). The Cinema Spectator: A Special Memory. Em I. Christie (Ed.), *Audiences* (pp. 206–217). Chapter, Amsterdam University Press.

Bezerra, C. (2009). *Documentário E Performance: Modos de a Personagem Marcar Presença* (Doctoral dissertation, Universidade Estadual de Campinas).

Biran, P. (1929). *The Influence of Habit on the Faculty of Thinking*. Reino Unido: Williams & Wilkins.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *A Arte do Cinema: Uma Introdução*. Editora Unicamp/Edusp.

Calado, V. H., & Cunha, L. (2024). *Modernidade e transformações no mundo rural do norte de Portugal: Terra, casa, mulheres e alimentos*. Anuário Antropológico, v.49 n.2. <https://doi.org/10.4000/128af>

Candeias, A., & Simões, E. (1999). *Alfabetização e escola em Portugal no século XX: Censos Nacionais e estudos de caso*. Análise Psicológica, 1(17), 163-194.

Cardim, S., & Vara, N. (2024). *Recomposições do trabalho da mulher na agricultura: uma análise temporal*. International Journal on Working Conditions, (27), 59-75.

Corner, J. (2002). *Biography within the documentary frame: a note*. Framework: The Journal of Cinema and Media, 43(1), 95-101.

Costa, C. A. (2021). *Cinema e Povo-Representações da Cultura Popular no Cinema Português*. Leya.

Darwin, C. (2009). A origem das espécies através da selecção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela sobrevivência. Tradução de Ana Afonso. *Leça da Palmeira: Planeta vivo*.

Deleuze, G. (1991). *Bergsonism* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.).

Eller, C. (2006). *Sons of the Mother: Victorian Anthropologists and the Myth of Matriarchal Prehistory*. Gender & History.

Eller, C. (2011). *Gentlemen and Amazons: The Myth of Matriarchal Prehistory, 1861–1900* (1st ed.). University of California Press.

<http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pn53d>

Elsaesser, T. (2025). *Film History as Media Archaeology*. Taylor & Francis.

Fontoura, P. (2021). *A Procura do Eu na Identidade Familiar: autobiografia (indireta) no documentário “Além do Horizonte”*

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. Pantheon Books. (Original work published 1969)

Gerstner, D., & Staiger, J. (Eds.). (2003). *Authorship and Film* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203698976>

Göttner-Abendroth, H. (2012). *Matriarchal Societies*. Peter Lang Incorporated, International Academic Publishers.

Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979). *Dicionário de Semiótica*.

Gusdorf, G. (1980). Conditions and Limits of Autobiography. In J. Olney (Trans.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (pp. 28–48). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400856312.28>

Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. Tradução. Laurente Léon Schaffter, São Paulo: editora revista dos tribunais LTDA.

Jesuíno, J. (1984). Processos Cognitivos. Em *Enciclopédia Einaudi: Comunicação - Cognição*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Kilbourn, R. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315888606>

Larocca, D. (2017). *The philosophy of documentary film: image, sound, fiction, truth*. Lexington Books, An Imprint Of The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.

Le Goff, J. (1984). História. Em *Enciclopédia Einaudi: Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Leal, J. (2021). *A personagem de cinema: pessoa, figura, presença*. Imagofagia: Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual, N.º 24, 557–583. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9041485>

Manovich, L. (2016). *What is Digital Cinema?*. Em Denson, S., & Leyda, J. (Eds.), *Post cinema. Theorizing 21st-century film* (pp. 20–50). Falmer: Reframe Books.

Martins, F. (2018). *Narrativa cinematográfica e realismo indireto: para uma abordagem fenomenológica da narratividade*. Estudos Em Comunicação, 2, pp. 117–134. <https://doi.org/10.20287/ec.n27.v2.a08>

Martins, F. (2020). Persistence and arbitrariness: considerations about repetition and duration in cinema. In F. Martins (Ed.), *Memory and Aesthetic Experience - Essays on Cinema, Media and Cognition* (pp. 81–90). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Martins, F. (2023). The Construction of Chance in Cinema: contingency figures. Em *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 59–96). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Mclane, B. A. (2012). *New History of Documentary Film*. Basingstoke Bloomsbury Publishing.

Membrez, N. J. (2019). *Memory in world cinema: critical essays*. Mcfarland & Company, Inc., Publishers.

Menezes, G. (2017). *Análise do Clima Urbano da Cidade de Bragança (2012-2016): Estudo da Ilha de Calor*. <http://hdl.handle.net/10198/14438>

Minuchin, S. (1974). *Families and family therapy*. Routledge.

Murray, L. (2010). *Authenticity and realism in documentary sound*. *The Soundtrack*, 3(2), 131–137. https://doi.org/10.1386/st.3.2.131_1

- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana Univ. Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Nisha Z. (2021). *The Medicalisation of the Female Body and Motherhood: Some Biological and Existential Reflections*. *Asian bioethics review*, 14(1), 25–40. <https://doi.org/10.1007/s41649-021-00185-z>
- Nobre, S., Baptista, A., & Portela, J. (2024). *Idosos agricultores em Trás-os-Montes: modos de vida, razões de permanência em meio rural*. *Portugal Chão*, 323–336. <https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/5823>
- Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. *Revista estudos históricos*, 5(10), 200-215.
- Proffitt, D., & Baer, D. (2020). *Perception : how our bodies shape our minds* (First edition.). St. Martin's Press.
- Rabiger, M. (2014). *Directing the documentary*. Routledge.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... O Que É Mesmo Documentário* - Original 2008.
- Renov, M. (2008). First-person Films: Some Theses on Self-Inscription. In *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. McGraw Hill/Open University Press.
- Sanches, M., Nunes, S., & Pinto, D. (2007). Trás-os-Montes (Norte de Portugal) - As gentes e os ecossistemas, do Neolítico à Idade do Ferro. In Oliveira Jorge, S., Bettencourt, Ana M. S. , & Figueiral, Isabel , *A concepção das paisagens e dos espaços na Arqueologia da Península Ibérica : IV Congresso de Arqueologia Peninsular*. (pp. 189-206). Universidade do Algarve.
- Smith, M. (1995). *ENGAGING CHARACTERS: Fiction, Emotion, And The Cinema*. (pp. 73–109). Oxford Univ Press.
- Spencer, H. (1873). *The Study of Sociology Volume: Vols. 5 de International Scientific Series* (11th ed.). D. Appleton & Company.
- Umbelino, L. (2020). It is not the brain that remembers: Notes on Maine de Biran's analysis of memory. Em F. Martins (Ed.), *Memory and Aesthetic Experience - Essays on Cinema, Media and Cognition* (pp. 35–47). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

REFERÊNCIAS FILMIOGRÁFICAS

Alves, C. (2012), *Sobre Viver*.

Deusdado, A. (2023), *100 ou Mais*. Farol de Ideias.

Graboy, E. (2023) *Lies I Told Myself*. Okapi Films.

Joensalo, A. (2023) *The Rootless*. AV-ARKKI.

Kawase, N., (1994), *Katasumori*. Kumie.

Kawase, N., (1995), *See Heaven*. Kumie.

Kawase, N., (1996), *The Setting Sun*. Kumie.

Lima, M. & Mihajlovic, D. (2023) *Quase Me Lembro*. BAP - Animation Studios.

Miranda, F. (2023), *Défilement*.

Sánchez, S. (2022) *The Last Piece – Essay I*. El Celuloide Producciones.

Westmoreland, W. & Glatzer, R. (2014) *Still Alice*. Sony Pictures Classics.

ANEXOS

ANEXO A – ENTREVISTAS

A.I. Entrevista a Silvana Alarcón Sánchez (SAS)

Ângela Pereira (AP)- Some authors say memory is linked to identity. It is explored through multiple approaches, such as biological, emotional, historical, sociological, amongst others. Knowing it is an abstract concept, how would you describe what memory is?

(SAS) I think defining memory is complicated because it's part of a construction of social, affective, historical, and subjective discourses that each person keeps. It seems to me that it can be a very complex exercise in verbal, oral, written, visual, and audiovisual construction, because many factors intersect. For me, memory is a voluntary exercise that one does to have certain memories, discourses, images, and archives that allow us to connect with events, people, and places. I believe that this connection is what makes us human, and it's also a fundamental component of humanity in art and any type of art. I like to talk about affective memories, rather than historical or civic ones, which other artists have also explored. In my case, I feel that the construction of memory is personal because it involves a relationship with emotions. In my work, I start with memory and family affects, with the things that have been passed down to us.

(AP) How is memory connected to cinema? You can use examples of cases where the theme of memory was portrayed in cinema if you feel it helps your answer.

(SAS) I think there's a direct connection between memory and cinema, especially in non-fiction and documentary filmmaking. In the last four years, I've seen this connection in Latin American films like “El Silencio Es Un Cuerpo Que Cae”, where Agustina Comedi uses her father's memories and archives from his past like a drag to revisit her family's history during Argentina's dictatorship. This exercise in memory is interesting because it's not just an affective memory, but also a historical one that seeks to be reclaimed. It's about a country that has suffered and is trying to come to terms with its past. This personal exercise in memory can take on a political tone, as seen in films

like “La Memoria Infinita”, which explores the life of a journalist and investigator who suffered from Alzheimer's during Chile's dictatorship. The film shows how the loss of memory can also mean the loss of historical memory, and how this can affect a country's ability to learn from its past. I think that memory is also closely tied to fragility, not just as individuals, but also as countries, democratic subjects, and people who can give and receive affection. So, yes, I believe there's a direct connection between memory and cinema, and that this connection can be used to tell powerful stories.

(AP) Do you think memory plays a bigger role in documental cinema, rather than in fiction?

(SAS) I don't think there's a comparative factor; I simply think that in documentary filmmaking and non-fiction, there's perhaps greater versatility to work with memory because I believe all forms can be valid. In contrast, fiction generally follows a canon, right? Telling a story with a three-act structure and certain narrative plots. Perhaps the exercise of memory can be seen as a bit more limited in comparison to documentary filmmaking and non-fiction. That's why I'd dare say that this versatility is precisely what allows memory to encompass such large and important themes as well as very intimate and personal issues. So, I think this range of deployments and staging options is interesting to work with, at least it catches my attention as an artist.

(AP) Do you feel there is always a biographical approach to cinema?

(SAS) I don't think there's always a biographical aspect to cinema, because that would take away the investigative component. What happens is that some filmmakers research a topic they're not familiar with, which I think is justified. To approach a topic, you need to investigate it. I also think that the starting point is often naturally driven by autobiographical elements. I don't have a problem with that; in fact, it helps me to a certain extent. However, I think it can be a trap, because writing about personal experiences can be easy, but when I see it on screen, especially with the feature film I'm working on now, I take a step back.

There's a brave exercise in telling one's own story, and my work is heavily influenced by women, especially writers and female filmmakers. It's something that interests me, and I celebrate that courage, which I also try to give myself to move

forward. However, I don't think it's something that should always be done. I think that at some point, and this is something I'm also considering, I need to move on from telling my own story and explore other experiences and things I want to talk about that don't necessarily have to do with me. That's where the exercise of research becomes very important.

(AP) Do you think we use cinema to keep a connection with our past? Or to link the past, present and future? If so, why?

(SAS) I think the exercise of memory can be atemporal because there's a connection with the past, with what you think you've heard or seen, or what you've been told. But there's also a re-signification in the present. Why bring it up? It's not fortuitous, I think there's a need for identity, to complete certain life stories, certain voids. And I also like to think about what happens when memory doesn't exist or there's a space that can't be filled. In institutions, justice, and governments, they won't be able to solve it. In countries like this, where we've lived through a period of armed conflict and there are many disappeared people, it comforts me to think that within that void of existence, there's a component of imagination. And perhaps it can even serve as a consolation. And that's when memory starts to take on other nuances, a nuance of fable, of what could have been. And why would that be worth less? If it's also part of a lack, a void. That's something I've been thinking about, and I've been seeing how it could materialize in the film I want to make about my grandfather. In fact, this film, "The Last Piece", was an accident, because what I wanted to do was make a feature film about my grandfather and his condition, his dementia. But this came out, and I'm still working on the idea of making another film. That's why TLP is called "The Last Piece, Essay I", because the idea is that someday there will be an essay II. Something I think about constantly is how to fill the void of memory that my grandfather has. And it's not just a material memory, in photos, but my grandfather speaks less and less, doesn't hear well, and is in a period of isolation due to his age and condition. But that's what makes me think that I want to establish a connection with his memory, not for the past or for things that happened before, but because it's all I'll have left of him when he's gone. And I think that's a beautiful exercise, or at least it seems that way to me. And I link it a lot to affects, because it's a created memory, of someone who can no longer remember or recognize you, but you

can still build it. And what possibilities do you have in life to create an affective image of someone? I think that's what it's about.

(AP) Following the previous question, in your opinion, are history, memory and cinema linked? How?

(SAS) I think that art, history, memory, and cinema can be linked, but it will depend a lot on the artist's intention when doing the memory exercise. To establish whether there's a historical or civic component that you want to tell, or if it's simply a more personal story or one about a group of people, or a national or transnational story... I think that no exercise is better than the other, no approach is better than the other. But when it comes to deciding on the approach, it will likely imply other processes of management and relationship with memories, archives, and the staging that you want to generate. It's about achieving those connections.

(AP) In your opinion, why do we feel like we need to preserve, reignite or honour memories through artistic work?

I think there's a primordial issue that has to do with humanity always telling its own story, right? From epics to foundational narratives, conquest stories, and the formation of groups and identities... there's always this exercise of oral, written, graphic, and sound memory to leave certain marks. So, I think that's why there's this need in art as well. For me, it has a lot to do with identity. When I started making my first non-fiction film projects, I thought a lot about the origin, because I'm situated here, in this part of the world, carrying what's been passed down to me by my grandparents and parents. And that opens up a whole field of affective, cultural, bodily, genetic, and traumatic memories... historical memories too. How does all of that shape me now? I think it's an exercise that could seem even a bit egoistic, like I want to explain myself to myself, but in my head, it's always been about not wanting to explain myself, but to express myself through these memories. And it's something perhaps very abstract, I don't know how to put it into reasonable words, but I think artistic work is very linked to impulses, and in my case, I felt that doing this memory exercise was my first impulse in cinema, so I decided to follow it. Intuitively, I decided to follow it because I said, this is what I want to tell now. And I think there's an exercise, perhaps even a psychoanalytic one, of being able

to connect with yourself and say what it is that you want to tell. In my case, it was revisiting these memories, which are very connected to my grandparents, and starting to work from there.

(AP) Since there are distinct concepts such as personal and collective memory, do you think memory is a trustworthy and reliable source of information? Can memory be re-enacted and reimagined?

(SAS) I don't think it's necessary to establish a truth value associated with the exercise of making memory, of remembering, of constructing a memory for oneself or for others through cinema or any art form. Because I think it's all very mediated by subjective value, and it's also a situated memory, right? It's situated in a specific space and time, and through viewpoints that can change over time, historically, experientially. So, I think it's interesting to think of it as a mutant, atemporal fact that can never be fully defined because it will depend a lot on the subjectivity of whoever approaches that body of memories, that generation of archives that made possible that reconstruction of memory. So, I think there is a constant component of reimagining, retelling, especially since it's impossible for someone to tell something in a similar way, because what's rescued is the singularity, right? That we can have as artists and also as spectators of these memories that end up in cinema and that we see, assume, interpret, and embrace in some way, because all our experiences, our way of feeling and being in the world are also at play.

(AP) Lastly, some authors say that a human being is a product of both its own memories, as well as the memories of others. I would like to know your opinion about that affirmation. How does memory impact human existence/experience?

(SAS) I think the exercise of memory that comes from the formation of our own memories and also from what's been passed down to us, inherited as personal or collective memory, has a big impact on our identity component. I believe that based on what we're told, how we tell ourselves, and all the memory exercises we do, we do them to establish our position in the world. That's why I think it's also very mutable, because our positions in the world can change depending on our life stories, our countries' histories, our communities, and our struggles. The struggles we take on at certain

moments in our lives can change us. So, I think the primary component of generating memories is to create a map of identity within each of us.

A.II. Entrevista a August Joensalo (AJ)

(AP) Knowing it is an abstract concept, how would you describe what memory is?

(AJ) For us humans (and maybe other animals as well), memory is a tool to make sense of time and the past, as well as ourselves. It allows us to understand the concept of past, present and future. It allows us to grow, and to form ourselves, as well as opinions of our surroundings.

(AP) How is memory connected to cinema?

(AJ) As I understand it, our brains understand and experience cinema in the same way as memories. In this sense, what we experience and witness happening to others on screen, we might as well have experienced happening to ourselves. Because of this, cinema is a very powerful tool for sharing experiences and stories to fellow humans. From the point of view of filmmaker, as film in the simplest terms is "passing of time", talking about time and memory is inherent in the filmmaking process.

(AP) Do you think memory plays a bigger role in documental cinema, rather than in fiction?

(AJ) Not necessarily. Both have very different ways of portraying memories, and different strong points. If we think of films like "Petite Maman", "Aftersun", or "Eternal Sunshine of the Spotless Mind", I would say their stories about memories are best portrayed through fiction rather than documentary. Maybe documentary has a stronger advantage in talking about collective memory though? If we talk about the stories of peoples, or nations, or cultures, or about how certain events have affected peoples, nations, or cultures.

(AP) Do you think we use cinema to keep a connection with our past? Or to link the past, present and future? If so, why?

(AJ) Yeah, I certainly do. I use it as a tool to understand myself and my own culture, language and heritage. Cinema can be a way to think, a language to think in, or with. And yeah, I think we use stories in this way (both oral and written), but what is

special about cinema is that it is its own language, that also works for the viewer as "witnessing the memory first hand".

(AP) Following the previous question, in your opinion, are history, memory and cinema linked? How?

(AJ) This is maybe too broad a question for me!

(AP) In your opinion, why do we feel like we need to preserve, reignite or honour memories through artistic work?

(AJ) It's inherently human to understand ourselves and our lives through stories. It might even be the thing that separates us from other animals.

(AP) Since there are distinct concepts such as personal and collective memory, do you think memory is a trustworthy and reliable source of information? Can memory be re-enacted and reimagined?

(AJ) Memory is a trustworthy and reliable source of sharing feelings, thoughts, concepts and experiences. But not necessarily the truth.

(AP) Lastly, some authors say that a human being is a product of both its own memories, as well as the memories of others. I would like to know your opinion about that affirmation. How does memory impact human existence/experience?

(AJ) Sounds about right. Without memory, we wouldn't have an experience of ourselves or others, or our surroundings, or our history, or anything really. Without memory we'd be in the present, meditating, going after our instincts - food, rest, play, sex... Without memory we wouldn't have a society, or groups even.

A.III. Entrevista a Miguel Lima (ML) e Dimitri Mihajlovic (DM)

(AP) O que é, para vocês, a memória?

(DM) Nós começámos com estas discussões... Quer dizer, o ponto de partida foi mesmo: vamos tentar fazer um filme, vamos tentar fazer alguma coisa, ou começar a pensar... pronto, vamos conversar, ver se temos alguma ideia. Alguma ideia para alguma coisa que nos anime para começar a desenvolver um projeto. Não lembro bem como, mas estávamos a discutir ideias ou coisas que nos interessavam, e rapidamente chegámos, por qualquer razão, a essa ideia de memória. Mas muito no sentido de animação, de técnica de animação; tipo, como é que se representa este processo. Acho que rapidamente demos de encontro com essa ideia de que a memória, muitas vezes, o próprio processo de lembrar coisas é reimaginar a coisa. Não é necessariamente uma coisa fácil, simplesmente trazer de volta imagens específicas, ou pessoas, ou sítios específicos. Na verdade, sempre que relembramos qualquer coisa, estamos a recontar uma história que se vai alterar.

O Miguel até teve essa experiência. Estávamos a experimentar coisas, [pensar em como] vamos representar coisas, espaços, a nossa memória, casa dos avós, e isso, e depois o Miguel teve esse choque de lembrar-se, ao desenhar, que na casa da avó as paredes eram... eram o quê?

(ML) Eu desenhei as paredes amarelas do corredor, e, pronto. Era uma casa que era, assim, super querida - a minha avó, nessa altura, tinha morrido... A minha avó tinha morrido, na altura, há oito anos, e estava ainda muito vivo na minha cabeça, tudo. E eu pintei as paredes do corredor de amarelo. Depois fui ver fotos, por curiosidade, nunca pensando nisso; comecei a ver as fotos e as paredes eram azuis, e eu fiquei um bocado a bater mal, basicamente...

(DM) É tipo, é assim um pequeno detalhe, mas, de repente, muda. Onde é que fez o clique? Quando é que houve o dia que tu substituíste a memória, e depois ficou paredes amarelas?

(ML) As paredes da sala eram amarelas, as paredes do corredor eram azuis, as paredes do quarto eram brancas, dos quartos. Tudo mudava um bocadinho de cor. Depois havia a sala de jantar, também, que eram paredes amarelas. Eu percebo que haja ali um... pronto, mas é estranho, porque eu sempre imaginei as paredes amarelas no corredor, e depois, agora já, não? Agora sei perfeitamente se são azuis. Já não as consigo ver de outra forma, mas na altura eu lembro-me que fez-me um bocado confusão.

(AP) Então o que estão a descrever como memória é muito como uma reconstrução visual de coisas visíveis.

(DM) Esse foi o nosso ponto de partida. Era um bocado essa reconstrução visual das coisas, para nós foi assim que começou. Depois é que começamos a aprofundar e um bocado a ir, assim, para temas um bocado mais psicológicos. Mas começou com isso.

(AP) Isso é engraçado, porque as pessoas pensam de forma diferente. Ou seja, há quem pense bidimensionalmente, tridimensionalmente, a cor, a preto e branco, então, se entrarmos por aí...

(DM) Pois, não sei porquê, mas para nós fez sentido começar assim. Então, logo de início, até tínhamos essas ideias das repetições no filme [“Quase me lembro”], de fazer o mesmo percurso, e é sempre um bocado diferente, tentar representar esse processo de: “então, mas o que é isto? Tentas lembrar do sítio, e quanto mais tentas aprofundar, mais difícil é, mais as coisas são estranhas, e... calma lá; aquilo era mesmo assim, ou não era?”.

(ML) A verdade é que nós começamos a ler a memória como um universo não seguro, ao contrário daquilo que temos como certo. Pelo menos é o que nos é incutido, na nossa vida, é que a memória te diz a verdade, de alguma forma. Se existir hoje um evento marcante na tua vida, se calhar só vais ter uma leitura mais concreta desse evento daqui a um ano ou dois. Consegues ter distanciamento, consegues ler esse evento de outra forma, só que se calhar todo esse evento que estás a relembrar, já é uma completa mentira na tua cabeça. E nós tivemos muito isso como ponto de partida também. Todo esse engano, esses erros esquisitos, essas coisas estranhas, essas desconstruções ou alterações - não têm a ver com doenças, têm a ver com a nossa própria cabeça. Fica gravado no nosso disco rígido e esse disco rígido é volátil, é uma coisa que se vai mudando ao longo do tempo. As coisas mudam, portanto neste filme e na nossa vida, acho eu, começamos a ler um bocadinho a nossa memória como algo tristemente enganador. Um bocado estranho: não como algo que nos fica marcado para sempre, mas como uma perda contínua. É um bocadinho assustador, vais sempre perdendo, nunca vais acrescentando. Já não consegues retornar à fonte base de qualquer memória que tu gravaste. Apenas tens acesso a pedaços e a reconstruções dessa memória original. Depois podemos levar a extremos, que não questionámos isso, mas questionámos ligeiramente questões de identidade: quem são os nossos avós, quem são os nossos pais, quem são estas pessoas que nós vamos criando na nossa cabeça. É muito difícil vermos os nossos avós como pessoas más, por exemplo, como alguém que cometeu erros, como alguém que fez asneiras, como pessoas. Mas não vemos como pessoas, vemos como avós, por exemplo. E isso é... É uma mentira que nós vamos criando, para nós próprios, acho eu. Começamos a falar de casos nossos, pessoais, de coisas que ouvimos dizer e que eles faziam. E se calhar são coisas que questionamos hoje em dia e que se calhar nos deixam um bocadinho de perna atrás.

(AP) É engraçado que tenhas dito isso porque o ponto de partida para eu querer fazer esta peça foi a partir de um livro que estava de ler, onde o autor dizia que uma pessoa é essencialmente o conjunto das suas memórias. Ou seja, que a nossa identidade é tão estruturalmente formada pelas memórias que, ao perdermos isso, essa parte, perdemos também parte de quem somos. Só que, por outro lado, a memória é uma questão de perspectiva e o emotivo tem um peso também muito grande.

(ML) A tua forma de ser, o teu estado de espírito naquele momento, nos vários momentos, vai moldando as tuas memórias. Portanto, isso é o chamado pau de dois bicos. As memórias moldam-te a ti como tu moldas as tuas memórias, a forma como as revês. Sei lá, se tu pensares em alguém de quem tu gostas muito ou de quem tu não gostas nada, podem fazer os dois a mesma coisa, percebes? Podem ter os dois a mesma ação. Mas tu vais ler de forma completamente diferente. E isto serve para qualquer coisa, um espaço, um lugar, uma música, algo. E então a tua própria pessoa vai moldando aquilo, não é a memória que está a moldar. Porque a memória, se conseguimos ver, é tipo ver a queda da pena no vácuo. Se conseguíssemos ver no vácuo, sem interferências de nada, se calhar aquela coisa específica teria tido um certo impacto. Mas, sendo tu, com os teus olhos, que estás a ver aquilo, a sentir, consoante a relação que tu tens com essa coisa específica, vais ver aquilo de uma certa forma e vais recordá-la de uma certa forma. Não sei se é real, nem sei o que isso é, nem sei o que é que é o real e o que é que é essa verdade. A memória molda-te, mas tu moldas as tuas memórias também. Portanto, isso é cíclico. Não me parece uma coisa tão linear, não são as memórias que te moldam. Não sei se concordo com isso.

(AP) Podemos dizer então que memória e identidade têm uma relação mútua.

(ML) Sim, sim. Não é uma coisa que molda a outra. É um conjunto. É tipo, é tudo massa do mesmo bolo. São ingredientes diferentes que constituem um ser. Parece-me que é muito linear dizer memória molda a identidade.

(DM) Eu acho que quanto mais penso sobre identidade, menos percebo muito bem o que é que é. Estou a ser genuíno. Acho que é uma coisa que está super presente no discurso atual. E as pessoas falam como se fosse uma coisa sobre a qual todos nós concordamos.

Eu sou filho de imigrantes e... Não nasci cá, mas cresci cá. Não sei, vejo a minha identidade, ou sempre vi, como coisas que me aconteceram, de certa forma. Aconteceu viver cá. Aconteceu ter este nome. Aconteceu ter este género. São coisas que aconteceram. Ou seja, a ideia de a memória moldar a nossa identidade... Dá-me a ideia também que a identidade é assim um bocado um aspeto assim social. É aquilo que nós comunicamos aos outros o que é que nós somos. E então não compreendo muito bem o

que é que é isso de genuinamente saber o que é que nós somos. Ou se a identidade é o que nós mostramos aos outros que somos. Eu não sei se eu teria uma identidade se eu vivesse sozinho no mato. Provavelmente não teria identidade.

(AP) A perspectiva que eu tirei dessa frase é que estamos a usar a palavra memória como um sinónimo de vivência. Ou seja, nós somos um acumular das nossas vivências. E as nossas vivências são trazidas de volta através das memórias. Através dessa tal reconstrução mental e visual de coisas que vivemos.

(ML) Sim, sim. Mas depois isso expande-se um bocado porque também há uma memória coletiva. E essa memória coletiva também te influencia de alguma forma. Influencia bastante até. Eu estive, há duas semanas atrás, a fazer aquele workshop com uma escola secundária em Tondela. Eram os 500 anos de Camões. A escola propôs-me trabalhar sobre um poema da Almada Negreiros que era relativo a Camões. E o poema começa: “Era uma vez um português de Portugal”. E eu perguntei logo isto ao pessoal: “o que é que é um português de Portugal? O que é que vos define como portugueses de Portugal”? E eles não souberam muito bem explicar. Eu só lhes perguntei: “imaginem que precisavam de apanhar um objeto qualquer que vos definisse como uma coisa portuguesa de Portugal”. Para eles pegarem um objeto ou algo que fosse identificativo deles como portugueses de Portugal, se o fossem ou não. E o que eles me disseram foi: “ah, se calhar íamos ali à biblioteca e pegávamos na história de Portugal”. E isso define-te como pessoa, como português de Portugal? O que é que é um português de Portugal? Percebes? Há toda uma coisa. Uma construção também coletiva que vem desde as escolas e define que nós somos “assim”. As pessoas são assim. Tu és masculino, tu és feminino. Há todo um encaixostar de coisas que também nos define. E isso é uma memória, acaba por ser uma espécie de memória. Memória que foi perpetuada por livros, por enciclopédias, por coisas que nos definem hoje em dia também. Não é só aquilo que nós somos e as memórias que nós temos. São coisas que nos são inculcadas. E isso cria-nos memórias. Nós conseguimos hoje desconstruir um bocado essas ideias. Portugal foi um país de navegadores e conquistadores e colonizadores, mas até éramos os gajos porreiros, íamos lá e era tudo bom. Conseguimos hoje em dia pensar que se calhar as coisas não eram assim. Mas isso tivemos nós que as desconstruir porque não nos foram ensinadas assim. Nas escolas hoje em dia ainda não é nada assim. Portugal são os maiores gajos do mundo que andaram para aí fora e acho tudo espetacular e somos muito bons e continuamos a ser os maiores e pronto. E é tudo muito bom, não fizemos mal nenhum a ninguém. E hoje pensa-se. Portanto, toda essa memória, também é uma memória que nos vão criando que nos é inculcada, e depois tu tens de pensar nela. O filme que nós fizemos era muito a pensar nessa memória que nos foi dita, que nos foi mentida de alguma forma. É uma memória mentirosa que tu tens de ler nas entrelinhas tens de questionar essa memória.

(AP) Em termos de investigação são estudados os conceitos de memória individual e memória coletiva. E memória coletiva é algo que é dito que se percebe como uma estrutura da sociedade. Tu meio que já respondeste a isto, mas talvez queiras aprofundar. Acham que a memória coletiva pode ser, tendo em conta que há essa memória pessoal e essa memória coletiva, uma coisa confiável? É uma fonte de informação confiável e viável?

(ML) É difícil, hoje em dia acho que as nossas gerações também estão com muitos problemas de falta de confiança. Temos acesso a muita informação, portanto daí nós conseguirmos também hoje em dia questionar estas histórias que nos foram contadas pelos nossos avós, pelos livros da escola e conseguirmos questionar isto pelo conhecimento que adquirimos hoje em dia, pelas conversas que se conseguem ter, pela liberdade que existe, sei lá, no cinema, na música. Estas coisas falam-se. Mas também é um espaço muito confuso. Parece-me que é todo um espaço muito amplo, muito de saber filtrar informação. É cada vez mais complicado e é um bocadinho assustador. Parece-me que repente ficamos com acesso ao mundo inteiro e o mundo não nos diz o que é que é verdade e o que é que é mentira. Com este filme questionámos quase a nossa própria identidade. A relação que tínhamos com os nossos avós. A questionar, tipo: mas porque é que fizeste aquilo? É apenas uma pessoa e está tudo bem. Mas se nem nisso [nas pessoas que nos são próximas] conseguimos acreditar essa é uma coisa mais assustadora.

(AP) Achas que as gerações que vieram antes de nós consideravam a memória uma fonte mais confiável de informação do que nós?

(DM) Provavelmente. Também havia um bocado mais de dependência nisso, nesse sentido. Havia mais passagem de conhecimento [dessa forma] por necessidade. Se recuarmos mil anos ou dois mil anos, ou mais até...há cem mil anos atrás, passavam-te [a informação]: olha, estas bagas são boas para comer, aquelas não.

(ML) Sim, não há de ser por acaso que existe a ideia de respeitar sempre os mais velhos, os seniores, como figuras de autoridade. E a nossa geração e mais novos estão assim um bocado a contradizer isso. Há uma ideia de depender porque estas pessoas, estas vivências, este acumular de conhecimento é de respeitar porque eles sabem coisas que nós não sabemos. Mas agora questiona-se muito isso. Parece-me a mim que sempre houve uma altura da tua vida e que começas a questionar esse conhecimento dos mais velhos. Há uma altura da revolta, tens vários momentos assim, como adolescente questionas o que os teus pais te dizem. E à medida que vais ficando mais velho, começas a questionar tudo e mais alguma coisa. Esse respeito que havia pelos mais velhos, do conhecimento dos mais velhos, hoje em dia é ao contrário, parece que os mais velhos são completamente ignorantes porque não estão a par do que se está a passar.

(AP) Estão mais dentro de uma bolha, não estão recetivos às coisas?

(ML) Mas está tudo dentro de uma bolha, eu acho que as próprias gerações mais novas também estão numa bolha esquisita. São bolhas diferentes apenas que não são compatíveis. Tu hoje em dia com o Instagram tens acesso a tudo e mais alguma coisa. Twitter, X, o Facebook e essas cenas todas. Tens acesso a muita informação, mas muitas vezes depois tens algoritmos também que só te mostram informações sobre aquilo que tu vês. Se fores claramente de esquerda ou claramente de direita vais ter mais notícias sobre a esquerda ou sobre a direita e vais-te continuar nessa bolha de alguma forma. Entras num sítio que parece altamente amplo e que estás a ter acesso a tudo, mas também ficas ali um bocado fechada.

(AP) Uma pergunta para ambos: tendo em conta isto que estivemos a discutir até agora, que nós como seres humanos somos um produto simultaneamente das nossas vivências, das vivências dos outros, da nossa memória e da memória coletiva, então como é que a memória impacta a experiência humana ou a existência humana?

(DM) Acredito que sim, nada do que estamos aqui a dizer vai contra essa ideia de que a memória é algo basilar. Eu acho que é que tem a ser questionada de vez em quando. Há infinitas abordagens e formas de pensar sobre isto. Fizemos uma curta e acabámos por focar muito nesta ideia de que coisas ficaram mal contadas, mal explicadas, coisas que ficaram no ar ou por contar. Em criança estamos presentes, mas as pessoas não querem bem abordar isso connosco, com crianças, e depois ficam histórias mal contadas e, à medida que vamos crescendo, vamos juntando as peças do puzzle. Mas mesmo assim restam muitas dúvidas.

(AP) Tendo em conta o princípio de que identidade e memória estão ligadas, como é que a memória se conecta ao cinema? Podem usar o vosso exemplo, podem usar referências que tenham utilizado.

(ML) Há uma coisa muito interessante, mas isto nem tem a ver com o cinema em si, tem a ver um bocado com a arte. A arte é um meio bastante íntimo, pessoal. A arte não pega em factos, muitas vezes, a arte pega na pessoa e carimbas o mundo de alguma forma. Absorves aquilo que tens, aquilo que te vão dando, e mandas cá para fora por outro meio qualquer, seja cinema seja pintura, seja escultura, seja performance seja música, seja o que for, tudo vale. Não é o cinema que se calhar tem essa importância de perpetuar a memória ou de preservar, mas todos os meios artísticos. Acho que grande parte da intenção de fazer algo que seja minimamente artístico é questionar sobre o mundo seja naquele momento ou momentos passados. Cinema documental faz questões e perpetua aquele momento para sempre, de alguma forma. Tirar fotografias, fazer

pinturas, fazer esculturas, é perpetuar a memória, é congelar ali aqueles momentos algures.

(AP) O cinema acaba por ser mais impactante exatamente porque conjuga a parte visual e auditiva. E a imagem em movimento estimula mais a nível sensorial.

(ML) Sim, mas, por exemplo, se tiveres filmes muito mais experimentais, mesmo que sejam filmes experimentais, estás sempre a ser influenciada pelo que se faz hoje em dia: pelas técnicas, pelo acesso às câmaras, aos projetores ou o que seja. A peça que vai sair dali vai ser em função das conversas que tiveres com os teus amigos naquele sítio, naquele presente. Pode ser a coisa mais avariada do mundo, mas tem sempre o contexto. Depois há pessoal que, genialmente, consegue perpetuar coisas para o resto da vida. Conseguem fazer um filme de 50 anos que ainda pode ser visto como um filme de hoje em dia isso. É super interessante mas se calhar quer dizer que as coisas não mudaram assim tanto. Mas acho que se trata sempre de uma vontade de questionar o presente e congelar, preservar aquele momento de alguma forma.

(AP) Então a arte é uma forma de preservação.

(ML) Eu diria que sim eu acho que sim. Só não me queria focar tanto no cinema porque eu acho que é mais a função da arte, estou a abranger um bocado mais. O cinema é um meio para atingir objetivos, é uma forma de expressão. O cinema tem um fator muito interessante que é o tempo, consegues brincar com o tempo de alguma forma.

(DM) Falando da relação da memória com o cinema, com o nosso filme [em específico], o que me vem à cabeça... [pensei que] quando pessoas virem o filme, não fazemos a menor ideia que reação teriam. Aconteceu-nos algumas vezes, pessoas relacionarem-se, [dizerem que] isto é a minha vida, é a minha história, é a história da minha mãe. Este tipo de reações é bizarríssimo. É uma ficção, claro que é baseado em elementos que nós conhecemos e pessoais, das nossas famílias e outras famílias, mas é completamente ficcionado. E há pessoas que reagem ao filme como se fosse uma verdade. No cinema, em geral, mas a ficção, quando é verdadeiramente bem feita, acaba por ser verdade, de alguma forma. Não facto, mas quando a ficção é bem feita, é verdadeira, porque as pessoas reconhecem os temas. Aquilo é verdade, aquilo que estamos a experienciar neste filme, as emoções, o que sentimos. No cinema, o ritmo e a imagem... Eu não sei exatamente como articular esta sensação, mas aquilo que estou a ver no ecrã é verdade. E quando isso acontece, acho que é uma experiência especial.

(AP) Puxaste precisamente a questão da ficção e a questão do documentário. Acham que a memória tem um papel mais significativo em ficção ou em documentário? Ou não acham que isso seja uma coisa diferenciada, sequer?

(DM) Apesar de tudo, documentário tem uma função, costuma ter uma função mais específica. É um bocado, de certa forma informar, ou relembrar, ou educar. São realidades concretas de pessoas. É a ideia de experienciarmos ou vermos realidades concretas que nós não conhecemos, de certa forma. A ficção, se calhar, não é bem isso. É mais abstrato, é um bocado mais distante.

(ML) O documentário parece-me que estás a entrar num mundo, pode ser teu ou não é teu, mas estás a entrar, estás a mostrar o mundo pelos teus olhos. Parece-me que não estás a mostrar o eu, estás a mostrar o eles, percebes? De alguma forma, parece-me. Não sei se estou a dizer aqui uma grande asneira, mas se calhar estás a mostrar ali um bocado aquele lado. Estás a tentar apontar a câmara para aquilo, que não és tu, de alguma forma. Tentas ser um bocadinho isenta, talvez, dá-se uma certa isenção. A ficção parece-me ao contrário. Mas a ficção, se calhar, parece-me uma coisa mais... eu. Porque tu não estás a apontar a câmara, estás a pensar nas tuas preocupações, ou questões. É a tua interpretação do mundo, de alguma forma, que tentas depois ir buscar, de várias formas. Podes fazer o que tu quiseres. Pões a tua pessoa no mundo, em ficção, e no documentário, se calhar, metes mais o mundo na tua pessoa.

(AP) Então, de certa forma, achas que há sempre uma componente biográfica ou autobiográfica no cinema?

(DM) Eu acho que sim. Quando é cinema autoral, diria que sim. Depende do intuito do cinema, não é? Mas eu acho que num cinema mais criativo, mais pessoal, mais autoral, eu acho que é sempre pessoal, não é? Bons realizadores, bons criadores, o cinema que fazem, cabe-lhe ser biográfico, de alguma forma, mesmo que seja ficção. Há ali qualquer coisa que é muito próxima ao coração e à experiência pessoal da pessoa.

(ML) Tens de ver a pessoa, de alguma forma. Ela não está lá, mas tu consegues ver que aquilo é aquela pessoa. O ato de realizar, na verdade, é pegar numa interpretação. É a interpretação dessa pessoa, independentemente de ser uma coisa ficcionada ou documental. É um puzzle que está a ser montado de acordo com a ordem que aquela pessoa vê.

(AP) Mas então acham que podemos usar o cinema como uma forma de nos conectar com o passado, ou, de certa forma, até ligar o passado, o presente e o futuro?

(DM) Para mim é óbvio que sim.

(AP) Porque é fácil pensar no cinema como algo trivial. Mas ver um filme pode ser um momento de catarse e fazer-nos refletir sobre coisas que aconteceram, coisas que podem acontecer.

(ML) Sim. Eu acho que até é importante... Se isso não existir, até é triste.

(DM) Tem que haver a ambição disso acontecer. A palavra entretenimento é quase redutora e usam-na muito sobre o cinema. Muitas pessoas usam a palavra escapismo ou qualquer coisa. Esta ideia de ir ver filme para escapar da tua realidade não me agrada nada. Porque acho que bom cinema se calhar faz-te conectar com qualquer coisa, reconecta-te com qualquer coisa, lembra-te de coisas ou faz-te pensar sobre coisas.

(ML) Se isso não existir, se houver esse escapismo, esse entretenimento, onde tu estás apenas ali a comer imagens pelos olhos... Se calhar não estamos a falar de cinema.

(AP) Ou seja, bom cinema, nas nossas palavras, está conectado com identidade.

(ML) Sim.

(DM) Sim. Bons filmes mudam a forma como pensamos. Até doi ver assim um bocado. Saímos de lá assim meios atordoados.

(AP) Já foi estabelecido que história, memória e cinema estão inevitavelmente ligados. Agora a pergunta é: como?

(DM) Para mim há qualquer coisa na linguagem do cinema, na forma como é editado, na forma como é unido com música. Com o som. Há qualquer coisa na experiência de ver filmes que, para mim, é muito próxima da experiência de lembrar. Então acho que é quase uma representação natural da forma como sentimos as coisas e recordamos as coisas. Então, por isso é que quando vemos um bom filme, pelo menos para mim, não é só a ver um filme. Isso é uma experiência muito bizarra. Porque é quase que

(AP) Torna-se uma experiência nossa. Não é algo que nos foi imposto.

(DM) Sim, exato. É isso. É uma experiência nossa. Parece que estamos nós a experienciar aquele momento também.

(ML) Isto é quase a amálgama de tudo o que já falámos aqui. Talvez que a memória terá a ver com a identidade. A identidade tem a ver com a história. A história é perpetuada depois no meio que é o cinema. Talvez. Se calhar lendo o passado consegues prever ou se calhar imaginar o futuro. Acontecimentos passados que se podem provavelmente repetir. E o cinema serve para gravar isso no tempo, se calhar. Serve para parar quase o tempo. O cinema funciona quase como um livro de história, talvez. Tal como cravas

momentos num livro de história, como escreves, consegues escrever no cinema. E depois pode ser de alguma forma revisitado. Pode haver algumas coisas que vamos buscar e transpomos a este nosso presente. Que depois fica perpetuado de alguma forma. Fica cravado e pode ser lido de imensas formas no futuro. E tudo isto terá relação com a memória. Claramente. Porque a memória é um bocadinho de nós. Sendo coletiva, é nossa. Somos nós que estamos naquele momento a falar. Ou a querer dizer coisas. E a exprimir-nos de tal forma, neste caso, no cinema. É um pedacinho de nós que está ali. Acho que essa ligação não é tão difícil de perceber. Acho que pode ser até mais ampla do que isso. Memória, história, cinema. Há muito mais para falar, se calhar. Mas essas três têm uma ligação.

(DM) Eu posso informar-me e posso ler sobre tragédias da Segunda Guerra Mundial. Posso ler livros de história sobre isso. Posso também ver um filme sobre isso. Só que a diferença é que a ver um filme vou chorar. E a ler história, não necessariamente. Acho que para mim essa é a diferença. História, memória é sempre emotivo.

(AP) Às vezes o cinema traz testemunhas de pessoas reais. Dá-nos uma cara com quem nos conectarmos. E automaticamente também há uma personalidade maior.

(ML) É mais pessoal, é mais emotivo. Sim. Mas estás a ver imagens e estás a ouvir sons. Não estás a ler letras. Abraça-nos mais numa realidade estranha. É mais real, de alguma forma. É mais visual. É mais carnal, de alguma forma. Não é? Se bem que... Livros levam-te a sonhar. Mas é sempre um processo muito mais dentro de ti. Mental. É estranho. O cinema está ali à tua frente, de alguma forma.

A.IV. Entrevista a Rui Araújo (RA)

(AP) Como é que se define, do ponto de vista neurológico a memória?

(RA) A memória é, no fundo, a capacidade que uma pessoa tem de aprender um conceito e depois, mais tarde, o vir a recuperar. Quando falamos de memória, falamos na capacidade cognitiva - porque a cognição é um conceito ainda mais lato e mais abstrato, em que a memória é um dos domínios da cognição. Mas a memória, no fundo, aquilo a que se refere, é a capacidade de aprender, de uma pessoa reter informação nova. E depois aceder a essa informação e manipulá-la. Ou seja, isso é o que genericamente falamos em memória. E nós, de uma perspetiva assim muito operacional, também dividimos entre aquilo que é memória de curto prazo [e longo]. É a informação que nos chega e que temos de alguma forma de derreter durante pouco tempo. Eu quero fazer uma chamada, por exemplo, e alguém passa uma extensão; são cinco números e consigo decorar esta informação o tempo suficiente para digitar no telefone, fazer a chamada e depois esta informação podia ficar desligada, podia não ficar retida para muito mais tempo. Isso é chamada memória de curto prazo. E depois trabalhamos com a memória de longo prazo, chamemos-lhe assim - ou seja, aquela informação mais biográfica: quem nós somos, qual é a nossa profissão, onde é que moramos, quem são os nossos pais. Isso é uma memória um bocadinho diferente, com um substrato anatómico diferente. No essencial diria que é isso.

(AP) Entrou numa parte onde eu quero chegar, que é a relação entre memória e identidade. Sabe-se que há vários tipos de memória, entre eles a memória histórica, ou memória coletiva, e a memória individual, pessoal, autobiográfica, como quiser chamar. Gostava que me explicasse brevemente quais são os tipos de memória mais diretamente envolvidos na construção da identidade pessoal.

(RA) A neurologia olha para a maneira de se dividir e de olhar para a questão da memória, de uma forma, sobretudo, estrutural. Ou seja, quais são as estruturas envolvidas, qual a divisão. Se é uma memória que a gente chama memória de trabalho ou então uma de longo prazo, chamemos-lhe assim, são estruturas completamente diferentes. Uma informação nova que me chega passa por um conjunto de estruturas no cérebro, fica ali a trabalhar, depois esse conjunto decide se aquilo é uma memória a que eu quero realmente aceder mais tarde, e se é uma informação estrutural para mim, ou se é uma informação a que só quero aceder rapidamente, como o exemplo que dei há bocado do número de telemóvel. Esse tipo de memórias mais relacionadas com a parte social, com a parte identitária, tem a ver mais com estruturas de longo prazo. São memórias que a gente também chama de episódicas ou semânticas, que têm a ver com eventos que são realmente estruturantes para nós e para quem nós somos.

(AP) Pode elaborar o que é este conceito de memória semântica?

(RA) É memória relacionada com os conceitos. Tem a ver com nós sabermos o que significam, por exemplo, certas palavras. Quando a gente diz semântica é a memória relacionada com ideias, com conceitos como a bondade, a saudade. É a capacidade de recapitularmos certos tipos de informação que também estão relacionadas com aquilo que nós somos. No fundo, tem a ver com o nosso trajeto, com a nossa vida pessoal, com o conjunto de elementos que nós temos à nossa volta e que nos permitem um viver comum. Por exemplo, eu moro na Maia, que é um concelho que pertence ao distrito do Porto. Ou seja, este conhecimento genericamente é chamado de memória semântica. Mas também pode ser o facto de eu saber o mês do meu aniversário, onde é que moram os pais, esse tipo de coisas. No fundo é todo o conjunto de informação que podemos ter disponível à custa de, ou facilitada por esta questão da aprendizagem.

(AP) Então, se percebi bem, é altamente influenciada pelo estado emocional? Às emoções, ou sentimentos que se associam a determinadas coisas.

(RA) Sim, sim, sim. A questão da emoção interfere sempre em todos os tipos de memórias. Interfere naquela questão da memória imediata. Sobre a questão do número do telefone de que falei – a minha capacidade de reter aquela informação também vai ser influenciada pelo estado de espírito. Estados de ansiedade, estados de abstração, vão interferir na capacidade de ter atenção e de conseguir captar aquela informação. Mas depois também influencia a capacidade de ir buscar informação minha. Por exemplo, pessoas com níveis de stress muito elevados, a viver um período muito particular das suas vidas, por vezes podem ser perfeitamente incapazes de ir buscar o pin do multibanco. É uma memória que parece que fica bloqueada. A emoção está sempre envolvida em qualquer dos tipos de memória, é uma questão absolutamente indissociável uma da outra.

(AP) O que é que define quais são as memórias que devem ou não ser retidas? Temos esta noção do “eu” que vem algum lado e também influencia a escolha da informação que fica e da que não fica. Como é que se faz essa distinção?

(RA) Em termos cerebrais, o nosso sistema está mais ou menos construído da seguinte forma. O nosso cérebro está a ser constantemente estimulado, está a ter estes estímulos de diferentes áreas [ao mesmo tempo]. Há um processo cerebral que escolhe ativamente eliminar algumas destes estímulos e decidir qual é o prioritário. Isto são estruturas habitualmente do lobo frontal, que ditam qual é a informação que quero seleccionar e que me interessa reter. Este tipo de informação depois passa para um segundo centro de decisões que, habitualmente, são as estruturas que são muitas vezes afetadas na doença de Alzheimer, as estruturas mais internas do lobo temporal, que têm

a ver precisamente com esta questão da memória. Há uma primeira análise desta memória que nos chega e é tomada uma decisão sobre se é efetivamente memória, que vai ser absolutamente estruturante para mim, ou se é informação que só vou precisar de trabalhar num curto prazo e vou ter de desligá-la a seguir, porque o cérebro também tem uma capacidade finita de reter coisas. É também uma questão de utilidade, eu não preciso decorar tudo. Há uma análise sobre qual o tipo de cuidado sobre uma certa memória. Coisas mais estruturantes, impactantes, que sejam para ficar, são a base daquilo que nós chamamos de aprendizagem. É uma informação nova que estou a reter e espero conseguir manipulá-la e ir buscá-la mais tarde. Essa informação é retida e distribuída pelo córtex cerebral, fica mais disseminada pelo cérebro: quanto mais disseminada estiver, mais protegida está da deterioração. É por isso que pessoas com doença de Alzheimer têm dificuldade em reter informação nova e têm mais ou menos preservada a informação mais antiga. Porque essa informação tendencialmente perde-se mais tarde. Tem a ver um bocadinho com esta transmissão. E em todos os níveis deste percurso, a emoção entra sempre. Ou seja, os quadros de ansiedade, os quadros de felicidade, os quadros de medo, tudo isto interfere na capacidade de reter informação, de lhe aceder e como a vai aceder. Mesmo mais tarde quando a gente vai recapitular uma coisa, o estado emocional que a gente viveu ou que a está a viver neste momento também interfere a capacidade de recapitular.

(AP) Não entrando já em doenças degenerativas, como é o caso do Alzheimer: situações traumáticas vão inevitavelmente afetar não só as recolções a longo prazo, mas também a própria forma de ser da pessoa. Seria correto dizer isto?

(RA) Perfeitamente, claro.

(AP) Também seria correto dizer que, inevitavelmente, uma boa porção da nossa identidade está ligada à memória a longo prazo.

(RA) Sim, claro que as memórias estão claramente envolvidas nesse processo.

(AP) Hipoteticamente falando, uma pessoa que perde o acesso a essa memória a longo prazo perde imediatamente uma parte da sua identidade ou ela continua lá retida? Como é que funciona a partir daí?

(RA) É uma excelente questão, quase mais filosófica. Porque não é muito frequente nós vermos, a não ser realmente em estádios avançados de determinadas doenças, essa perda tão marcada das memórias mais antigas de uma forma coletiva e, portanto, da sua identidade. Uma pergunta que me fazem com frequência, e eu digo que

não há propriamente uma resposta neurológica para isso, tem a ver muitas vezes precisamente em situações de doenças avançadas, em que o contacto já pode ser reduzido. As pessoas perguntam com frequência se o familiar ainda lá está. Isso é uma resposta que penso que a neurologia ainda não consegue, de uma forma muito satisfatória, responder. Mas é evidente que a perda de acesso a estas memórias de quem nós somos, de onde estamos, quem são as nossas relações pessoais, qual é a nossa posição no mundo, naturalmente colide diretamente com a sensação de identidade. Estou a falar de identidade numa questão um bocadinho mais lata e abrangente.

(AP) A neurologia já tem um conhecimento completamente fechado sobre a relação entre memória e identidade ou ainda há algum tipo de lacuna?

(RA) Há muitas lacunas. Nós sabemos que o cérebro tem a particularidade em relação aos outros órgãos de ser realmente complexo, de ser um órgão que a gente não pode abrir e picar - tudo isto é invasivo para estudar. E, portanto, é um órgão que ainda se compreende muito mal. Portanto, eu diria que existem imensas lacunas. Temos uma perceção talvez mais aritmética do procedimento: ou seja, como é que as vias funcionam, qual é o circuito, mais ou menos, que a memória ou como a informação fazem. Agora, até percebermos como é que isto se transforma num processo como a identidade, que é muito completo e bem mais complexo, eu acho que a ciência está muito longe de ter isso como perceptível.

(AP) Esta questão da identidade parte inevitavelmente para a parte filosófica, não é? Então, nesse especto, como é que a neurologia lida com questões mais filosóficas, como “quem sou eu”, quando a memória falha?

(RA) Lida de uma forma talvez um bocadinho amadora em alguns aspetos, não é? Porque nós estamos habituados a olhar para a memória como o substrato da aprendizagem. Ou seja, a memória acaba por ser o veículo ou a ferramenta que as pessoas utilizam para reter informação nova. E quando essa informação se vai acumulando, a construção da identidade pode ir surgindo: quem sou eu e qual é a minha posição no mundo, a minha personalidade, a minha maneira de interagir com as pessoas. Sendo um clínico que trabalha mais [com situações em que] este sistema, por algum processo, fica disfuncional, fica a funcionar menos bem, a minha perspetiva é que esta questão de quem nós somos acaba por ser mais abrangente do que, pôr tudo só nas questões da memória. É uma pergunta muito difícil e para a qual nem sequer tinha pensado previamente. Se uma pessoa deixa de ter memória, deixa de ser quem é? Acho que provavelmente perderá a grande parte daquilo que é, sem dúvida, porque grande parte daquilo que nós somos é a ideia que temos de nós próprios e a posição que temos no mundo. Eu estava a pensar em casos em que a pessoa perde efetivamente toda a

estrutura para trás, se calhar o que sobra não é realmente aquela pessoa, não vai ser a identidade que tinha. Se calhar fica realmente um ser diferente, que tem o mesmo aspeto, a mesma voz, deve andar da mesma maneira, se calhar tem os mesmos gostos. Acho que tinha de saber um bocadinho mais de filosofia para responder a isso. Acho que provavelmente grande parte daquilo que nós somos, se a memória for embora, realmente também vai, efetivamente, acho que devemos admitir isso. Agora, é muito raro, eu nunca vi na minha vida profissional, pessoas que têm uma rutura completa com a sua memória. A sua identidade nunca se perde completamente, mas as pessoas mudam, claramente, isso sim.

(AP) Até agora estivemos a falar de identidade individual. Mas a memória, numa perspetiva neurológica, é passiva de alteração perante os estímulos externos, como culturais ou históricos?

(RA) Perfeitamente, sim. Sabemos que a recapitulação da memória nunca é exata. Ou seja, nós muitas vezes temos perceções completamente diferentes, por exemplo, em relação ao tempo como experiência. Isso colide com um tema super na moda, não é? A questão da perceção do que é a realidade, se as perceções interessam ou não. E, portanto, a questão da memória é um processo altamente falível. Os advogados e os juízes sabem isso muito bem. Até existem filmes em relação a isso, sobre como, no mesmo evento, perspetivas diferentes contam uma história completamente diferente. A memória é altamente influenciada por imensas coisas. A parte emocional também entra sempre aí.

(AP) Vamos supor: num caso de um paciente que sofreu de uma doença como Alzheimer, a identidade pode ser reconstruída, de certa forma, mediante aquilo que lhe for dito, mediante a realidade que lhe for apresentada? Ou o cérebro tem formas de filtrar essa informação de acordo com aquilo que fica retido no *background*, digamos assim?

(RA) Não utilizaria a palavra reconstruída. Acho que é uma palavra um bocado forte. Possivelmente influenciada ou, de certa forma, alterada, isso diria que sim. Havendo um processo que afeta o cérebro - e sabendo que a capacidade de reter informação e de a construir, e das ideias que uma pessoa tem em relação à identidade e a outras podem ser efetivamente influenciadas por estímulos externos e por um contexto à volta apropriado -, eu diria que sim. Agora, reconstruir no sentido de dar uma nova roupagem inteiramente, parece mais difícil. Nunca vi uma doença degenerativa a provocar isso, nem vi relatos disso. Há uma transformação da personalidade, não fica uma outra pessoa completamente diferente. Enfim, existem situações em que a personalidade sim, pode alterar, mas a personalidade não é bem [o mesmo que] identidade, acho eu. Não me parece que seja exatamente a mesma coisa, porque existem

doenças degenerativas em que uma das manifestações é uma alteração da personalidade. Ou seja, muitas vezes falamos no sentido de uma desinibição, as pessoas ficam com certos comportamentos que genericamente, do ponto de vista social, nós nos habituamos a frear: as questões sexuais, as questões da alimentação, falar de dinheiro, até falar um bocado política, enfim, todos estes aspetos. Agora, uma situação emergida e a pessoa ganhar ali uma identidade completamente diferente, isso nunca vi. E parece-me pouco plausível. Se é possível em termos abstratos? Se calhar sim, mas acho difícil. Parece mais um bocadinho do campo da ficção e das hipóteses, digamos assim, do que propriamente da realidade.

(AP) Tinha dito que em casos de trauma pode haver uma certa repressão de memórias ou alteração. Como é que o cérebro reescreve essas partes? Vamos supor que memória e identidade são conceitos que estão intrinsecamente ligados. Em casos de trauma, como é que o cérebro reescreve essas partes de identidade?

(RA) Acho que não temos a certeza de como é que isso funciona. Quando existe, assim, uma situação traumática a ponto de frear ou de alterar a capacidade de uma pessoa reter informação, muitas vezes pode não haver uma reconstrução dessa parte. O maior paralelismo que tenho é uma circunstância neurológica que se chama amnésia global transitória, que é uma situação relativamente frequente. Relativamente frequente dentro das raridades. É uma situação em que por algum motivo - pode haver um trauma físico, um trauma mental, enfim, há uma série de estímulos que podem levar a isso e a parte emocional está envolvida, é considerado um *trigger* -, leva a pessoa a ficar incapacitada de formar informação nova. Então a pessoa fica muito repetitiva; está calma, está tranquila, está bem, aparentemente, só realmente não consegue reter informação. Portanto, está sempre a perguntar a mesma coisa. Não se sabe exatamente o que acontece em termos cerebrais, sabe-se que a pessoa não consegue reter informação durante algum tempo e depois as coisas vão recuperando. Mas, para essa parte, para o período das horas que a pessoa tem a dita amnésia global transitória, não há realmente recapitulação - ou seja, há ali uma branca completa que acontece. Ou seja, muitas vezes pode não haver uma reescrita dessa memória que se perdeu.

(AP) Não tem de ser reescrita, mas fragmentos continuam lá e, por processos lógicos - de certa forma, a pessoa para tentar pôr uma lógica, para tentar encontrar um sentido naquilo -, acaba por encaixar partes.

(RA) Sim, ficam ali numa espécie de uns farrapos de memória. A pessoa, depois, à medida também que o tempo vai passando, ao lembrar-se, por questões lógicas, já vai construindo uma narrativa que faça sentido. Pode fabular em alguns dos aspetos.

(AP) Mas há sempre uma necessidade de criar narrativas completas?

(RA) Tendencialmente, sim, sim. Tendencialmente há essa questão. Havendo ali um buraco ou alguma coisa que falha, há uma abertura que o cérebro tem para ir buscar a história completa.

(AP) E quando é assim, como é que se preenchem essas lacunas? Vamos imaginar que eu estou a tentar reconstruir a minha segunda-feira da semana passada, mas tenho lacunas. O cérebro vai tentar repescar a semana toda e preencher por lógica ou acontece de outra forma?

(RA) Depende das pessoas. Quando a pessoa não se recorda, tendencialmente aquilo que vejo é a pessoa ou a racionalizar - dá uma explicação plausível para o facto de não se lembrar, para ser sentido realmente como real, ou então uma aproximação àquilo que é o quotidiano esperado.

(AP) E também pode adotar, estímulos externos, narrativas externas? Se alguém disser, “tu fizeste isto” e eu não tiver noção do que fiz, a tendência é ser combativa ou simplesmente aceitar para preencher?

(RA) Do que vejo, depende muito das personalidades, de quem é a pessoa que está a dar essa informação, da personalidade própria da pessoa. Se é uma pessoa confiável, se é uma pessoa tendencialmente dócil, ou pelo contrário, se sempre foi uma pessoa mais autónoma, mais ciosa da sua autonomia e da sua liberdade, um bocado mais desconfiadas.

(AP) O filme que estou a fazer incide na minha avó. Ela conta a história da vida da aldeia, conta a história de uma geração através das próprias memórias. E como tal, obviamente há sempre elementos que são influenciados pela forma que ela tem de ver as coisas ou pelas emoções dela. E estamos a falar também de uma pessoa na terceira idade. Portanto, acho que aquilo que me falta preencher aqui é a forma como o cérebro evolui ao longo da vida e de que forma. Essa evolução molda ou reconfigura a identidade de uma pessoa?

(RA) À medida que vamos envelhecendo, vamos ficando um bocadinho mais lentos, vamos tendo maior dificuldade em recuperar algum tipo de informação e com maior dificuldade de aprendizagem. Isso não quer dizer que a demência seja o normal, porque não é. Aprender coisas é perfeitamente possível, mas é mais difícil. Aquilo que vejo, tendencialmente, sobretudo em nível da personalidade, é um apurar dessa personalidade. Ou seja, não acho que as pessoas mudem necessariamente de identidade

com o envelhecer. As pessoas ficam mais calmas ou mais extrovertidas... há uma certa evolução normal, dependendo da vida da pessoa, de cada um. Na questão da terceira idade, eu tendencialmente aquilo que vejo é um apurar de um certo tipo de personalidade. Por exemplo, é habitual vermos um homem que tenha sido sempre mais dócil, mais pacífico, mais fácil, delega as decisões para a mulher e para os filhos, tudo o que as pessoas à volta decidem está ok... enfim, se a pessoa já era tendencialmente dócil, muitas vezes mantém isso. Por outro lado, pessoas mais que tiveram que construir a sua autonomia, que tiveram de ser duras, que tiveram cargos de chefia, cargos de gestão de famílias - enfim, pessoas que tiveram pura inerência da sua própria vida, e vemos isso muitas vezes em senhoras que tiveram que trabalhar e que viveram sozinhas, que tiveram estes papéis -, tendencialmente aquilo que nós vemos são personalidades mais difíceis, tendencialmente mais desconfiadas. Na minha experiência, as pessoas não mudam radicalmente. Vão mudando dentro daquilo que é a evolução normal de uma pessoa: eu sou diferente aos 20 anos, aos 30, vou ser aos 40 e isso não faz de mim pessoas diferentes. Com o envelhecimento, as personalidades que já existiam ficam mais vincadas, a pessoa fica mais sem filtro.

(AP) E a capacidade de retenção altera simplesmente porque o cérebro fica a gasto?

(RA) O cérebro vai perdendo um bocadinho de volume, há uma atrofia que vai acontecendo com a idade. As ligações vão ficando mais reduzidas, bem como o número de sinapses. Vai existindo também algum grau de morte neuronal, ou seja, algumas células também se vão perdendo.

ANEXO B – DECLARAÇÕES

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem: Odete Pais

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Maria Odete Pais Rodrigues, portador/a do CC número 03127853, com validade até 13-04-2031, abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Politécnico do Porto (P.Porto), doravante designado **produtor**, o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos concedidos por livre espontânea vontade no filme documentário "**A Raiz**" (título provisório, sujeito a alteração), doravante designado **filme**, realizado por **Ângela Rodrigues Pereira** através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), bem como os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do **filme**, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do **filme**.

O **filme**, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O **produtor** não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

Maria Odete Pais Rodrigues
Bragança, 03 de setembro de 2024

Consentimento para Captação de Imagens e Som



Freguesia do Lombo
Largo da Igreja, n.º 4
5340-190 - Lombo

DECLARAÇÃO

Miguel Ângelo Caseiro, Presidente da Freguesia de Lombo, concelho de Macedo de Cavaleiros, distrito de Bragança, no uso da competência que lhe é conferida pela alínea n), nº1 do Artº.38 do Dec. - Lei 169/99 de 18 de setembro, com as alterações introduzidas pela Lei 5-A/2002, declaro que autorizo Ângela Filipa Rodrigues Pereira a realizar filmagens na nossa freguesia para recolha de informação para a realização da sua Tese de Mestrado.

Freguesia do Lombo, a 12 de Fevereiro de 2025

O PRESIDENTE DA FREGUESIA DE LOMBO



Miguel Ângelo Caseiro

Declaração Cedência de Local para Rodagem de Filme

P.PORTO

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE LOCAL PARA RODAGEM DE FILME

Eu, Miguel Ângelo Caseiro, portador(a) do CC número 12461009, com validade até 12/7/2019, abaixo assinado, enquanto representante de pleno direito do/a Junta de Freguesia do Lombo organização que administra o/a Freguesia do Lombo, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto - doravante designado **produtor**) o direito perpétuo e irrevogável de utilizar as imagens registadas no local/edifício aldeia do Lombo, situado na rua Distrito de Bragança (local), durante o período compreendido entre **setembro de 2024 e setembro de de 2025**, incluindo as atividades alusivas à Festa do Divino Espírito Santo, no filme documental "**A Raiz**", a ser realizado por **Ângela Rodrigues Pereira**, no âmbito do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) (doravante designado **filme**).

No caso de o **produtor** necessitar de voltar ao local para filmagens adicionais, comprometo-me a autorizar.

O **filme**, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro.

Como contrapartida da cedência gratuita, o P.Porto compromete-se a fazer uma exibição pública do **filme** no Lombo, em data e local a ser definidos.

Para exibir o **filme**, deverá ser solicitada a autorização do produtor e/ou ao realizador/a para salvaguardar a estratégia previamente delineada de exibição/distribuição do filme.

Estando de pleno acordo, assino abaixo.

Miguel Ângelo Caseiro



Declaração dos Direitos de Edição e Conexos do Tema “Raiz”

Declaração

Eu, David Manuel Figueiredo Varde, com o Cartão de Cidadão nº 14551621, residente Travessa Rio de Janeiro n.º 93 5.º Esq., na qualidade de autor/~~interprete~~ da música “Raiz” inserida no(a) documentário/~~curta-metragem~~ “A Raiz” realizada pelo(a) aluno(a) Angela Pereira, produzida pela Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) do Instituto Politécnico do Porto (IPP), através do Curso de Mestrado em Cinema e Fotografia (MCF), declaro que cedo à ESMAD/IPP, os direitos de edição sem fins comerciais, assim como todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica da obra, quer a sua radiodifusão sonora ou visual, por qualquer modo obtida.

David Varde

Assinatura conforme C.C.

Portugal, Póvoa de Varzim/Vila do Conde 23 de 09 de 2025

Declaração dos Direitos de Edição e Conexos do Tema “Reminiscência”

Declaração

Eu, Marco Ferreira, com o Cartão de Cidadão nº 33750382, residente Jóias, Vizela, rua pedras, s/nº, 4311, na qualidade de autor/interprete da música “Reminiscência” inserida no(a) documentário/curta-metragem “A Raiz” realizada pelo(a) aluno(a) Angela Pereira, produzida pela Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) do Instituto Politécnico do Porto (IPP), através do Curso de Mestrado em Cinema e Fotografia (MCF), declaro que cedo à ESMAD/IPP, os direitos de edição sem fins comerciais, assim como todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica da obra, quer a sua radiodifusão sonora ou visual, por qualquer modo obtida.



Assinatura conforme C.C.

Portugal, Guimarães, 07 de 12 de 2025

Declaração dos Direitos de Edição e Conexos do Tema “Virtude”

Declaração

Eu, Carlos Daniel Silva Fernandes, com o Cartão de Cidadão nº 14596054, residente rua Pedro Alvares Cabral, Lote 101 1º D., na qualidade de autor/~~interprete~~ da música “Virtude” inserida no(a) documentário/~~curta-metragem~~ “a Raiz” realizada pelo(a) aluno(a) Angela Pereira produzida pela Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) do Instituto Politécnico do Porto (IPP), através do Curso de Mestrado em Cinema e Fotografia (MCF), declaro que cedo à ESMAD/IPP, os direitos de edição sem fins comerciais, assim como todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica da obra, quer a sua radiodifusão sonora ou visual, por qualquer modo obtida.

Carlos Daniel Silva Fernandes

Assinatura conforme C.C.

Portugal, Guimarães, 6 de 12 de 2025

ANEXO C – FICHA TÉCNICA

Ficha técnica do projeto fílmico “A Raiz” (2025).

Realização: Ângela Rodrigues Pereira

Produção: Ângela Rodrigues Pereira

Direção de Fotografia: Ângela Rodrigues Pereira

Design de Som: David Varela

Assistente de Som: Carlos Fernandes

Montagem: Rui Inácio, Ângela Rodrigues Pereira

Correção de Cor: Ângela Rodrigues Pereira

Banda Sonora: Marco Ferreira, David Varela, Carlos Fernandes

Participantes: Odete Pais

Agradecimentos: Ana Rita Silva; Adriana Baptista (docente orientadora); Adriano Silva; Andreia Xavier; Angela Rodrigues; António Negrão (docente); Clementina Rodrigues; David Varela; Diana Gomes; Filipe Martins (docente); João Fortunato; João Mendes; João Múrias; João Pinto; Karin Twiefel; Matilde Gomes; Nuno Tudela (docente); Patrícia Pereira; Pedro Gomes; Sandro Pereira; Vicente Gomes.

Apoios:

Above the Record Studio

Inedit Content

Junta de Freguesia do Lombo

Apoio Financeiro:

ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual

Apoio à Produção:

P. Porto – Instituto Politécnico do Porto

ESMAD - Escola Superior de Media Artes e Design

— ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

— MESTRADO

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

A memória como “ Raiz” :
O peso do cinema documental na
materialização da biografia pessoal
Ângela Filipa Rodrigues Pereira

