

M

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
CINEMA DOCUMENTAL

A Procura do Eu na Identidade Familiar:
autobiografia (indireta) no documentário “Além
do Horizonte”
Priscila Fontoura

11/2021

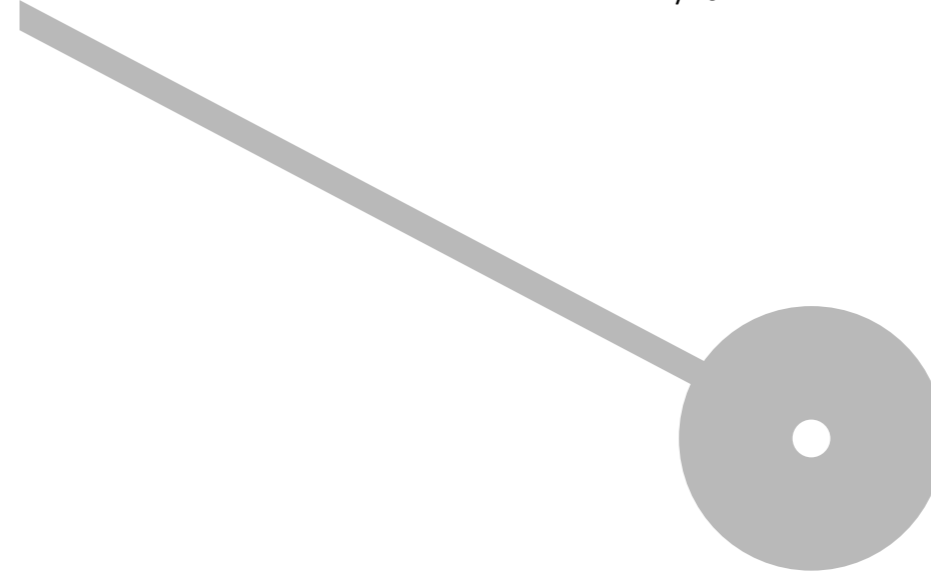
Priscila Fontoura. A Procura do Eu na Identidade Familiar:
autobiografia (indireta) no documentário “Além do Horizonte”

M

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
CINEMA DOCUMENTAL

A Procura do Eu na Identidade
Familiar: autobiografia (indireta) no
documentário “Além do Horizonte”
Priscila Fontoura

11/2021



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Ana Priscila Laurindo Pereira Fontoura

**A Procura do Eu na Identidade Familiar:
autobiografia (indireta) no documentário “Além do
Horizonte”**

Dissertação de Mestrado

**Mestrado em Comunicação Audiovisual,
especialização em Cinema Documental**

Orientação: Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

Co-orientação: Prof. António Morais

Vila do Conde, Outubro de 2021

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Ana Priscila Laurindo Pereira Fontoura

**A Procura do Eu na Identidade Familiar:
autobiografia (indireta) no documentário “Além do
Horizonte”**

Dissertação de Mestrado
**Mestrado em Comunicação Audiovisual,
especialização em Cinema Documental**

Orientação:
Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins e Prof. António Morais

Vila do Conde, Outubro de 2021

Ana Priscila Laurindo Pereira Fontoura

**A procura do Eu na Identidade Familiar:
autobiografia (indireta) no documentário “Além do
Horizonte”**

Dissertação de Mestrado

**Mestrado em Comunicação Audiovisual,
especialização em Cinema Documental**

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor Luís Filipe Pereira Ribeiro

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

Arguente

Prof. Doutor José Alberto Pinto

Faculdade de Belas Artes - Universidade do Porto

Orientador

Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

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

À minha família do passado, do presente e do futuro.

AGRADECIMENTOS

Se tiver que dar relevância à opinião dos demais, darei sempre a quem me conhece com profundidade, porque será suporte na construção do meu Eu.

Agradeço aos meus pais por saberem que o amor é livre e não opressor. Pelo dom singular e espiritual que se reflete nos seus olhares através do espírito. Agradeço por me terem dado a escolher o que quero na minha caminhada, sem qualquer imposição. Por serem os pilares desse desenvolvimento, tanto do sucesso como das minhas falhas.

Às minhas três irmãs, Ana Sophia, Ana Carolina, Ana Débora, pela aliança espiritual que nos une. Pelas artes, pelas conversas, pelas opiniões sinceras e pela autêntica bonita forma de nos querermos bem na nossa cumplicidade intransponível.

Ao Eduardo Costa, com ele e com a Sophia aprendi sobre a força interna. Aos meus amigos: Rui Mota Pinto por ter prestado parte do seu apoio nalgumas filmagens que precisei, ao Emanuel R. Marques pela sua presença durante este percurso e pelo estímulo que me foi dando, ao Camilo Dias pela sua benevolência, ao Benjamin Frank Young por entender tão bem a raiz da minha essência e ao Jayro Trench Gonçalves Filho pela cedência de direitos de autor de um tema musical do seu pai Jayrinho Trench Gonçalves. A outros amigos que, de forma direta ou indireta, acreditam em mim e aos meus colegas de turma.

Aos meus professores que dedicaram parte do seu tempo e apoiaram esta minha busca. Ao Professor Doutor Carlos Ribeiro Martins pela sua sensibilidade, à professora Adriana Baptista que, com a sua sapiência e sabedoria, sempre desejou que concentrasse o pensamento analítico neste trabalho e ao, noutros tempos colega de licenciatura, professor António Morais pela transmissão de conhecimento técnico.

A todos os pensadores e artistas de outros tempos que partilharam o seu modo de ver e pensar o mundo. Sem saberem, acabaram por criar correspondências intemporais.

Por fim, ao criador do cosmos que me leva a renascer no meio do caos.

RESUMO ANALÍTICO

Tanto o documentário “Além do Horizonte”, associado a este ensaio, quanto a presente reflexão teórica procuram entender quais as dimensões inerentes ao processo da biografia e da autobiografia, particularmente, no Cinema, enquanto fronteira e expansão entre gêneros na cultura contemporânea. Os seus desdobramentos ocorreram na passagem da modernidade para a pós-modernidade, acabando por mudar a lógica do fazer documentário (auto)biográfico. Assiste-se, cada vez mais, à movimentação do seu lugar numa fronteira complexa verbal e visual que deambula entre os gêneros cinematográficos: ficção e documentário. Por sua vez, os papéis do realizador e/ou produtor imiscuem-se nos dois gêneros quando a biografia trabalhada diz respeito à sua família, implicando uma subjetividade que não se delimita às exigências científicas. Essa barreira trespassada espelha um cunho pessoal ou mesmo autobiográfico. Na cultura contemporânea, a autobiografia resulta da evolução da biografia e do próprio gênero, passando da linguagem verbal inscrita no suporte do livro para outros tipos de linguagem que potenciaram uma proliferação acentuada.

A partir dessa análise assume-se, também, que a imersão do realizador no processo do documentário autobiográfico acarreta, sob o ponto de vista pessoal e emocional, um envolvimento doloroso, exaustivo e penoso. Suportada numa base teórico-prática nasce a reflexão que se pretende tratar através de análises de livros e documentários autobiográficos, depoimentos de autores, artigos acadêmicos, outros documentos que promovam o entendimento sobre o presente assunto.

Palavras-chave: autobiografia; dor; família; espiritualidade; documentário; arquivo; memória

ABSTRACT

Both the documentary associated with this essay and this theoretical reflection seek to understand the dimensions inherent in the process of biography and of autobiography, mainly in Cinema, as the frontier and expansion between genres in contemporary culture. Its developments occurred in the passage from modernity to postmodernity, ending up changing the logic of the (auto)biographical documentary. We are witnessing, more and more, the movement of its place in a complex verbal and visual frontier that wanders between cinematographic genres: fiction and documentary. In turn, the roles of the director and/or producer are intertwined in both genres when the worked biography concerns their family, implying a subjectivity that is not limited to scientific requirements. This pierced barrier mirrors a personal or even autobiographical stamp. In contemporary culture, autobiography results from the evolution of biography and the genre itself, moving from the verbal language inscribed in the book's support to other types of language that fostered a marked proliferation.

From that analysis, it is also assumed that the immersion of the director in the autobiographical documentary process entails, from a personal and emotional point of view, a painful and exhausting involvement. Supported on a theoretical-practical basis, emerges the reflection that is intended to be addressed through that analysis through autobiographical books and documentaries, author's testimonies, academic articles, and other documents that promote understanding of the present subject.

Keywords: autobiography; pain; family; spirituality; documentary, archive, memory

SUMÁRIO

<i>0 - INTRODUÇÃO</i>	1
<i>CAPÍTULO 1 – BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA NO CINEMA DOCUMENTAL</i>	4
1.1. <i>O biógrafo e o biografado</i>	4
1.2. A narração no cinema documental: descrição, omissão, hiperbolização, linha temporal.....	11
1.3. Realidade e ficção no documentário	16
1.4. Arquivo histórico e reconstrução de dados: memória individual e coletiva	21
1.5. Filmes de família e autobiografia	23
1.6. Histórias de vida: biografia, autobiografia e biograma.....	26
1.7. Do acidente ao acontecimento	29
1.8. Autobiografia: a trajetória criativa e um processo doloroso do realizador	31
<i>CAPÍTULO 2 – ESTADO DA ARTE: INFLUÊNCIAS E CRUZAMENTOS</i>	44
2.1. Filmes e cineastas da autobiografia: alguns estudos de caso (<i>Elena de Petra Costa, A Family Affair</i> de Tom Fassaert e <i>No Home Movie</i> de Chantal Akerman)	44
2.2. Espiritualidade vs Religião na Autobiografia (Ingmar Bergman, Michael Hanneke, Terrence Mallick, Patti Smith, Andrey Tarkovsky)	55
2.3. Aproximação das memórias: a idealização da realidade em Alejandro Jodorowsky.....	67
2.4. A procura do eu: apontamentos sobre a obra de Henry David Thoreau	69
2.5. Culturas e Choques culturais: a confluência luso-brasileira.....	71
2.5.1. Diferenças e proximidade cultural entre PB e PE	71
2.5.2. A Linguagem verbal e gestual no âmbito da cultura e do cinema.....	79
2.5.3. Choque de realidades: utopia versus realidade.....	83
<i>CAPÍTULO 3 – CONCETUALIZAÇÃO E PLANIFICAÇÃO DO PROJETO</i>	90
3.1. A ideia inicial.....	90
3.2. Concetualização e possibilidades de abordagem	93
3.3. Pesquisa empírica e plano de trabalho.....	94
3.4. Estrutura narrativa: o esboço possível	96

3.5. Calendarização de rodagem e dificuldades.....	99
<i>CAPÍTULO 4 – A RODAGEM.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
4.1. Condições de trabalho: equipamentos e logísticas	100
4.2. A imagem e a realização.....	101
4.3. O som	107
<i>CAPÍTULO 5 – PÓS-PRODUÇÃO E FINALIZAÇÃO</i>	<i>108</i>
5.1. Especificações técnicas: hardware e software.....	108
5.2. O trabalho de montagem	108
5.3. Inclusão de materiais de arquivo	110
5.4. Tratamento de imagem e color-grading	111
5.5. Em busca de um efeito estético	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

Lista de ilustrações

Figura 1 - *A Menina Doente*, (1885-1886). Edvard Munch

Figura 2 - *A Morte no Quarto do Doente*, (1885). Edvard Munch

Figura 3 - *O Grito*, (1893). Edvard Munch

Figura 4 - Representação percentual dos maiores grupos migratórios no Brasil no ano de 2014

0 - INTRODUÇÃO

“O Homem existe há muito tempo e, no entanto, ainda está incerto sobre a coisa mais importante de todas – sobre o significado da sua existência; isso é o que é intrigante.” (Tarkovsky, 1994)¹ Quem sou eu? Talvez tenha sido a partir desta premissa que se entendeu que fazia sentido ligar as peças espalhadas numa mesa para ir montando um puzzle, devagar, muito devagar e com alguma apreensão por ser um universo bastante pessoal. Ao longo deste processo, percebeu-se que a construção de uma autobiografia acarreta uma carga emocional diferente, quando comparada com a tarefa que uma biografia requer, uma vez que a proximidade emocional do autor com a sua história e com a sua família é, sob o ponto de vista psicológico, mais vinculativa – principalmente se os laços com a família forem estreitos. No género autobiográfico o realizador, tomando de empréstimo a visão da tradição crítica francesa, promovida nos anos 50, pelos *Cahiers du Cinéma*, não é somente autor da sua obra construída e suportada na estrutura pessoal e singular, é, também, personagem da sua história (Journot, 2020, p. 18). Todavia, e apesar do cinema ser considerado na sua génese uma arte coletiva, as fases de produção podem ser asseguradas por um único criador que tem como objetivo confrontar-se com descobertas pessoais que não dependem de uma equipa, por ser uma trajetória privada e exclusiva, inerente à dimensão do sensível; ou apenas contar com pares que façam parte do núcleo familiar e/ou da sincronia interpessoal. A reconstituição de uma identidade divide-se, *grosso modo*, em duas dimensões: uma coletiva e outra pessoal. Esta dicotomia, por consequência, reparte-se em dois pólos: um que expõe a história de uma família e a sua memória coletiva; e outro que conduz o autor a uma auto-descoberta através do recurso a depoimentos, arquivo, registos, documentos para reconstituir a sua história. Neste sentido, o realizador – também autor da sua história - imiscui-se entre papéis, mas também estabelece fronteiras entre aquele que é o maestro do documentário e o que é observador da sua história, para que o equilíbrio, face ao fio condutor da narrativa e a maturidade cinematográfica, não se perca.

¹ “Man has existed for such a long time and yet he is still uncertain about the most important thing of all – about the meaning of his existence; that is what is puzzling.” Tarkovsky, A. (1994). *Time Within Time The Diaries 1970 - 1986*. Londres, Inglaterra: Faber and Faber Limited.

Ao fim e ao cabo, o que procurava Narciso, e o que esperava Alice no País das Maravilhas quando interrompida por questões no seu tempo de ócio? Anteriormente, já o preceito délfico teria surgido com a inscrição “conhece-te a ti mesmo”, uma premissa que não pode ser interpretada isoladamente sem estar vinculada ao princípio “cuida de ti mesmo”. Foucault chega ainda mais longe, por entender que o conhecimento de si teria relegado outra função filosófica mais importante, o cuidado de si, referindo-se ao cuidado da alma e a tudo o que esta alberga: o pensamento, a reflexão, o diálogo, o encontro e a relação com os outros e com o mundo; em última análise, cuidar de si significa conhecer-se (Foucault, 1984 *apud* Ditos & Escritos, 2004, pp. 3-4).

São tantos os artistas e autores que precisam da exploração criativa como catarse e da procura do Eu para o auto-conhecimento, que poderia dar-se a volta ao mundo só para se listar esses nomes. A realização deste documentário teve como ponto de partida a história de vida dos pais da mestrandia, cuja narrativa tem como denominador várias particularidades que não pertencem ao contexto social, político e cultural das décadas de ‘80 e ‘90 do século passado, em Portugal. Relativamente ao processo, muitos factores implícitos estiveram em causa pois provocaram avanços e recuos, visto que expor a vida privada da sua família incitaria uma seleção cuidada por se tratar da sua vida particular, como também, a chegada e a convivência com a pandemia Covid-19 acabaram por causar uma reorganização do projeto. Outras interrogações também apareceram no que diz respeito à abertura do leque de personagens e à ação que cada uma delas iria ter. Por exemplo, queria a mestrandia ser personagem, quando não gosta de se expor, e que tipo de personagem seria? Interveniente ou observadora, aquela que comunica o que sente e vê, ou uma ativa que também colocaria a visão das suas irmãs como condutoras da narrativa? Várias questões a foram apoquentando: se aparecesse nas imagens passaria de realizadora a personagem, se a sua voz guiasse a história seria que tipo de personagem? A realizadora, a narradora, a personagem, tudo ao mesmo tempo, como e quando? A filha de Normando, de Graças, a irmã de quatro filhas ou, e acima de tudo, uma pessoa em busca da sua essência?

Refletir sobre si mesmo e sobre os outros (que fazem parte do núcleo familiar) acarreta uma coragem que coloca a nu cada um, uma vez que se traz à luz uma parte do

que se é. Nesse sentido, este trabalho é uma espécie de passos dados que Henry David Thoreau aborda no seu trabalho seminal *Caminhada* de 1854, o qual contempla a natureza selvagem em estado puro e a privilegia como forma de vida, pois conduz à essência das coisas por acidente e não por organização prévia, tal como o processo de fazer este documentário, cuja demanda parte muitas vezes de um processo mais experimental e do acidente para vislumbrar o acontecimento; assim como Jonas Mekas partiu desta *Caminhada* para produzir o seu primeiro filme-diário intitulado *Walden* (1968), traduzido para *Diários, Notas e Esboços*. Jonas Mekas, a propósito de *Walden*, assumiu, numa das entrevistas para o Web of Stories – Life Stories of Remarkable People², que também estava obcecado pela natureza, no seu caso a sua caminhada não tinha como cenário a paisagem bucólica mas Nova Iorque.

Seguindo esta linha de pensamento, pretende-se detalhar como o processo da autobiografia pode ser penoso e muito difícil de executar, na mesma circunstância a autobiografia pode despoletar modos de sentir e estar que, dificilmente, cabem noutros processos. O exemplo máximo do último filme de Chantal Akerman, *No Home Movie* (2015), assim o demonstra, aquando da entrevista que a realizadora cedeu ao New York Times: “Se soubesse que iria fazer um documentário com conversas com a minha mãe, meses antes desta falecer, talvez não ousasse fazê-lo”³ (Rapold, 2015).

No que diz respeito à reflexão do projeto, este ensaio divide-se em duas partes, uma teórica e uma prática. A teórica tem como objetivo refletir sobre o lugar da biografia e da autobiografia, quais as fronteiras e convergências a si associadas, qual o trajeto que alguns realizadores e pensadores fizeram dentro dos géneros cinematográficos sob uma perspetiva mais dolorosa; a prática, por sua vez, relata sobre as etapas relativas ao processo: pré-produção, produção, pós-produção e finalização de “Além do Horizonte”.

² <https://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/89>

³ “I think if I knew I was going to do this, I wouldn’t have dared to do it.”, New York Times. Link em: <https://www.nytimes.com/2015/08/06/arts/international/chantal-akerman-takes-emotional-path-in-film-about-maman.html>

CAPÍTULO 1 – BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA NO CINEMA DOCUMENTAL

1.1. O biógrafo e o biografado

As civilizações antigas deixaram, consciente ou inconscientemente, vários impressões e registos. Hoje, considera-se crucial manter o património, pois é uma ponte que liga tempos. Nessa perspetiva, perpetuar identidades fomenta a extensão das memórias material e imaterial: da cultura, dos costumes e das artes de determinada geografia, comunidade e/ou indivíduo. Por conseguinte, preservar a memória constitui uma referência primária para o entendimento social, político, cultural e espiritual, na medida em que serve de matriz e suporte de identidade, de tradição e de memória de um povo, cultura e sociedade.

Da tradição oral passada entre gerações e que, muitas vezes, refere-se a acontecimentos que ocorreram em grande escala, passou-se para outras linguagens e representações. Neste campo de possibilidades, a autorrepresentação, desde que conhecemos a arte como expressão e representação de si mesma, tem como uma das motivações fundamentais apontar para a busca do Eu – sendo que esta procura é mais antiga do que se julga.

Uma memória não é um conjunto de lembranças ou de uma consciência. Se assim fosse, a própria ideia de memória colectiva seria vazia de sentido. Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos. O túmulo, por excelência, a Grande Pirâmide, não guarda a memória de Quéóps. É em si mesmo essa memória. (Rancière, 2014, p. 255)

Os registos escritos e/ou pictóricos são mais representativos da sociedade do que outros, pois contrastam com as representações dos grandes feitos de heróis e ilustres das civilizações. Na prática refletem-se nos ícones universais da cultura e seus monumentos – a etimologia de *Mnemósine*⁴ remonta à deusa da memória. Ora, tais registos descobertos são conservados como documentos, os quais permitem viajar para um tempo e contexto diferentes e dirigem-se a uma cosmovisão muito particular, pois

⁴ Mnemósine. Mitol. gr. Filha de Urano, deusa da memória e mãe das Musas. *In*: Dicionário Enciclopédico, Koogan Larousse Selecções, p. 571.

apontam, por sua vez, para uma noção de tempo *chronos*⁵ que não se separa da continuidade cronológica. Em termos comparativos a viagem que se faz entre passado e presente ecoa a evolução do pensamento, revela as mudanças da forma de vida, como também mostra as suas particularidades – “(...) um homem com 67 anos não é de modo nenhum o mesmo homem que era aos 50, 30 ou 20. Todas as reminiscências são coloridas com os tons do presente, vistas portanto sob uma falsa perspectiva” (Einstein, 2008 *apud* Baptista).

Pode-se considerar que a biografia, tal como a investigação com histórias de vida, é um método de investigação que “consiste na recordação de episódios, na sua interpretação e na articulação temporal do passado, presente e futuro, inserindo-os numa história com um sentido.” Demaziere e Dubar *apud* Silva, 2007, p. 77. Na generalidade os biógrafos quando pesquisam acerca da história de determinada pessoa têm como um dos objetivos principais buscar o que não sabem, uma vez que não têm como pretensão tentar provar um conhecimento prévio. No entanto, por mais que um biógrafo não esteja de forma direta a fazer uma pesquisa com base na sua própria vida, acaba sempre por fazer uma projeção de si mesmo pelo simples facto de que há algo sobre ele ou do seu passado que o torna interessado no assunto ou na história de vida sobre a qual pretende concentrar-se, porque salta-se-lhe um sentimento de identificação.

Pontalis refere o seguinte acerca do livro de Pierre Pachet *Autobiografia de meu pai*:

Esse título, por si só, perturba nossa definição de géneros: o da autobiografia, que pretende que haja uma coincidência entre o autor, o narrador e o personagem cuja vida é reconstituída, os três constituindo apenas um; e o da biografia, que exige que os papéis sejam distintos e que, na maioria das vezes, pede uma distância no tempo e no espaço entre o narrador e o herói, distância que supostamente assegura a objetividade e disfarça a paixão do biógrafo por seu eleito. (Pontalis, 1991 *apud* Cervo, 2015, p. 12)

⁵ Um dos conceitos de tempo, refere-se ao tempo cronológico ou sequencial, que pode ser medido, associado ao movimento linear das coisas terrenas, com um princípio e um fim. *In*: Dicionário Enciclopédico, Koogan Larousse Selecções, p. 852.

O que vai ou não vai ser incluído na biografia também diz respeito à ética que o biógrafo traça para o seu trabalho. De outro modo, o tipo de ética em que se suporta transmite também a relação que teve com o biografado ou com as pessoas ou entidades que preservam os arquivos do biografado e detêm os seus direitos postumamente.

Quantas vezes os biografados não permitiram que o biógrafo explorasse as suas histórias, ou quantas biografias não autorizadas não foram aceites pelos biografados, fosse qual fosse o momento de produção: início ou meio da rodagem, finalização ou a sua distribuição? Uma das explicações assenta-se na relação de confiança entre os dois, entre o código criado entre emissor e receptor. Na eventualidade da linha ficar vulnerável ou por um fio será um índice que acabará por causar uma ruptura na relação entre o biógrafo e biografado. A co-realizadora Reneé Nader Messoria afirma, na entrevista conduzida por Cine Resenhas a propósito do filme *Chuva é Cantoria na aldeia dos Mortos* (2019), que sabia que não ia filmar uma festa de fim de luto na comunidade Krahô⁶, a relação de confiança e a dinâmica estabelecidas com a tribo indígena fê-la definir antecipadamente o atributo do respeito para não quebrar esse elo. Em contrapartida, serve de exemplo mais recente a cantora Alanis Morissette que, depois de visualizar o documentário intitulado *Jagged* (2021), um filme sobre a celebração do 25º aniversário do seu primeiro álbum *Jagged Little Pill*, sentiu-se desiludida e enganada por um falso sentimento de segurança e confiança alterados pela “agenda perversa arquitetada pelo realizador Alison Klayman” (Coyle, 2021). Alanis Morissette acrescenta:

Aceitei participar num filme sobre a celebração do 25º aniversário de *Jagged Little Pill* e entrevistaram-me numa altura em que estava muito vulnerável (durante a minha terceira depressão pós-parto e durante o confinamento). Fui enganada por um falso sentimento de segurança, mas a agenda perversa (de quem fez o filme) tornou-se-me evidente quando vi a primeira versão do documentário. Esta não é a história que eu aceitei contar”. (...) Agora tenho de lidar com as consequências de ter confiado em alguém que não merecia. Decidi não participar em nenhum evento a propósito deste filme por dois motivos: primeiro, estou em digressão. Segundo, porque tal como acontece em muitas biografias não autorizadas, esta inclui factos que não são verdadeiros. Embora esta minha história tenha alguns momentos de beleza e rigor,

⁶ Os Krahô são índios jês. Vivem na Terra Indígena Kraolândia, no Estado do Tocantins. Definição em <https://mirim.org/pt-br/node/158>

não vou apoiar a versão redutora que alguém fez de uma história que tem demasiadas nuances para que essa pessoa as consiga entender ou contar. (Morissette, 2021)

A partir deste exemplo, entre muitos outros, entende-se que a confiança que se deve sentir entre biógrafo e biografado deve ser preservada e o processo deve ser mantido nos pilares fundamentais do que se espera respeitoso. Tal como um antropólogo necessita da confiança de um grupo para estabelecer um elo impermeável à adulteração das primícias éticas, que pode levar anos até ser adquirida; ou como Cláudia Andujar teria explorado, com subtileza e sensibilidade, a história de vida de grupos tão distanciados da sua própria cultura, como os Yanomami⁷? “Eu me comuniquei com gestos, sorrisos e o meu desejo de aproximação”, sublinha Cláudia Andujar, que só utilizou a câmara fotográfica depois de estabelecer o elo de comunicação com os indígenas, após ter sido aceite pela comunidade. “Eles não entendiam nada disso. Não podia chegar caindo em cima. No começo, fotografei muito pouco, mas houve um momento em que percebi que eles não entendiam, mas aceitavam. Ali eu vi que tínhamos construído nossa relação de confiança” (Jucá, 2018). Além da ética e método utilizados por Cláudia, a “antropóloga visual” não permitiu que a sua expedição fotográfica se tornasse um foco exploratório para profissionais mal intencionados para com a comunidade Yanomami, que utilizam-se dos nativos e da exclusividade de temas mediáticos para benefício profissional, apontando para si mesmos os holofotes em detrimento da causa, a maior alegoria é o mito *d’O Bom Selvagem*, cuja relação com o Outro é difícil de ser alcançada na sua forma genuína (Rouanet, 1999).

Com efeito, Andujar fez da sua relação com a comunidade a sua militância, não abandonou a luta pela “demarcação indígena”⁸, proteger os Yanomami seria igualmente a sua missão a enfrentar durante toda a sua vida por uma questão de identificação e empatia. No artigo do El País Brasil (2018), Cláudia Andajour afirma na entrevista:

⁷ Os Yanomami são um dos maiores povos indígenas isolados da América do Sul. Eles vivem nas florestas e montanhas do norte do Brasil e sul da Venezuela.

Verificar em <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>

⁸ A demarcação de terras indígenas refere-se à garantia dos direitos dos povos indígenas à terra. É de suma importância para a preservação da identidade e para evitar conflitos.

“Entrei nessa luta pela história que vivi na minha infância, quando toda a minha família paterna foi deportada e morta pelo nazismo”. A aculturação estabelecida promoveu uma relação bilateral, ainda que os Yanomami evitem a fotografia porque acreditam, à imagem de outros grupos tribais, que a fotografia distancia a pessoa de si mesma. Na cultura Yanomami todos os registos que lembram uma pessoa que faleceu devem ser destruídos; não obstante Cláudia Andajour ter conseguido preservar um acervo com mais de 40.000 imagens. Neste momento constitui – curiosamente para os indígenas – um instrumento legítimo de luta pela defesa da sua própria etnia.

Quando o biografado é familiar do biógrafo há uma relação de confiança que se expande também ao universo do modo de fazer documentário ou ficção, isto é, a informação que se espera ver recolhida no âmbito da entrevista e o intimismo criado são permeados pela fluidez e pela segurança. Levantam-se alguns exemplos: *O Sal da Terra* (2014), co-realizado por Juliano Ribeiro Salgado, filho de Sebastião Salgado, *Santiago* (2014), de João Moreira Salles – baseado na vida do mordomo da casa de família do realizador, *Paula Rego Histórias & Segredos* (2017), realizado pelo seu filho Nick Willing; *Joan Didion: The Center Will Not Hold* (2017), dirigido pelo seu sobrinho Griffin Dunne; *A Metamorfose dos Pássaros* (2020), realizado por Catarina Vasconcelos – o documentário aborda a vida do seu avô, *Andrei Tarkovsky: A Cinema Prayer* (2019), realizado pelo filho do cineasta Andrey A. Tarkovsky. Se há factor preponderante que não deve ser ignorado no campo do sensível é a relação de confiança, caso contrário é muito provável que durante a produção exista um bloqueio que não permita continuar a dinâmica, uma vez que esta depende da proximidade que um biógrafo ou autobiógrafo tem em relação à história e da transparência com que o faz. Podem existir, por descuido ou falta de tato, dois tipos de condicionamento: da parte do biógrafo a auto-sabotagem, da parte do biografado de resguardo, que, por sua vez, afetarão o processo de produção. Igualmente, no documentário procura-se a identificação do assunto a ser tratado e partilhado, a percentagem do tempo diegético gasto, a sua imprevisibilidade ou aceitabilidade sócio-emocional. Neste ponto a ética do que se deve mostrar ou não passa a ser um momento chave para perceber o véu que se pretende levantar. Esse ato corajoso pode causar ruturas ou conflitos na família por expor aquilo que se abafa ou o conteúdo que não se quer fora da esfera privada. É importante seleccionar e detalhar o que se pretende mostrar ou não.

Na Antiguidade, os textos literários eram transmitidos oralmente, o que acabava por refletir o provérbio popular “Quem conta um conto acrescenta um ponto”, ou seja, cada pessoa colocava o seu tom particular ao conteúdo e acabava por contá-lo ao seu jeito, paralelamente a questão da autoria também não era uma preocupação. Mas a certo momento a questão da apropriação começou a ser uma inquietação determinante para o autor que poderia ser punido na eventualidade do que tivesse escrito não fosse adequado (Foucault, 2009 *apud* Boldorini e Meira, [s/d]). Nesse sentido, a responsabilização da autoria começou a ser determinante para a importância fundamental da criação. Não se pode deixar também de referir que os vários *mediums*⁹ implicam um tratamento diferente da biografia e da autobiografia.

Segundo Arfuch (2010), toda a obra biográfica é, em certos aspetos, coletiva, na medida em que exprime conceitos da época, dos costumes, de uma classe, de grupos sociais, de gerações – reflete, portanto, uma expressão de identidade coletiva. As histórias de vida tornam-se relevantes pelo seu carácter coletivo nos seus vários quadrantes, desde a literatura tradicional a artigos mais mediáticos. Assim, as biografias acabam por revelar um panorama da sociedade através de determinada personagem que reforça, faz questionar um tempo e um contexto dessa sociedade (Arfuch, 2010 *apud* Boldorini e Meira, [s/d]). Durante a progressão do advento da fotografia, o suporte foi-se abrindo a novas potencialidades, caso contrário seria impossível explorá-lo para dar origem a outras formas, isto é, ao cinema e outros formatos. No entanto, o cenário mudava de figura noutros contextos. Povos tribais pensavam que a câmara roubava parte do seu ser, para as pessoas de países industrializados a fotografia era encarada como um espelho, pois era a realidade. As fotografias são o veículo que nos transporta para o passado, presente e futuro (Sontag, 2004).

No caso particular da literatura e do registo escrito, não obstante serem suportes ricos em potencialidade e amplos nas possibilidades que conseguem alcançar, a construção da biografia centra-se na história de vida de uma pessoa e é marcada por causas e consequências, pelo que está por revelar e fundamenta-se, quase sempre, num contexto histórico/político. A biografia está presente no campo literário desde a Antiguidade à Contemporaneidade, tem, portanto, durante as suas épocas, refletido, a

⁹ Conceito cunhado por Marshall McLuhan, cuja conotação empregada seria “uma extensão de nós mesmos” e uma ferramenta confiável que serve como uma expressão de arte.

partir de nomes ilustres e anónimos, uma função importante na sociedade como ferramenta duradoura de modelos exemplares e tirânicos de cidadãos, políticos, profissionais que espelham as formas de estar e de agir de determinada época e contexto. (Dosse, 2015 *apud* Boldorini e Meira, (s/d).

O método utilizado para a construção de uma biografia segue um planeamento de estratégias que o biógrafo deve ter em conta para poder traçar uma metodologia, tendo como base vários factores: a informação que recolheu e seleccionou, questionar porque escolheu certos episódios em detrimento de outros, qual o foco narrativo, o cenário em que se passa a história e de que maneira foi pensado, inquirir se a experiência autoral tem alguma implicação na forma como a história foi contada; todas estas questões e escolhas oferecem ao leitor ou espectador uma infinidade de possibilidades de interpretação, formuladas a partir da estrutura do texto e no jogo das relações internas presentes – devem, por isso, ser coerentes de acordo com o que está exposto. Apesar dos depoimentos serem para o biógrafo uma fonte primária para a construção biográfica, não se pode ignorar que a neutralidade pode ser “corrompida” se se considerar que o biografado é descrito apenas por ângulos singulares. (Dosse, 2015 *apud* Boldorini e Meira, (s/d).

No âmbito do cinema, a (auto)biografia familiar passeia entre fronteiras complexas: a verbal, a visual e a auditiva; deambula, portanto, entre a realidade e a ficção. Paralelamente, noutros formatos, na literatura, por exemplo, manifesta-se pelas características inerentes ao suporte. A verbal é lida através dos olhos, ou lida pelo toque e ouvida (no caso dos invisuais), por sua vez a visual é imaginada pela narrativa e cujo enredo é interpretado mediante o seu género, já a auditiva é entendida pela fonética. Nesse sentido, a (auto)biografia, não como desenvolvimento profundo de certa história assente numa visão multidisciplinar com atores sociais (Nichols, 2010), remonta a tempos longínquos no sentido mais lato do que se considera ser o conceito de autorrepresentação, como também nasce da expansão de outros formatos também sujeitos e associados a formas de autorrepresentação. Foram muitos os pintores que se autorrepresentaram na pintura. As confissões escritas por Rousseau aproximam a autobiografia do autorretrato: “ (...) aqui, é de meu retrato que se trata, e não de um livro (...). Quero que todos leiam o meu coração.” A ferramenta mais próxima de Rousseau

seria o verbo, o que o permitia expressar os seus sentimentos devido à sua confiança na linguagem, como se a mesma fosse a própria emoção. A paixão precisa de linguagem; é ela que a inventa (Pontalis, 1991 *apud* Cervo, 2015, p. 12). Por sua vez, “o cinema compacta a grafia e o retrato em movimento, é capaz de abraçar as mais intensas paixões, partilhando-as com o espectador.” (Rousseau *apud* Cervo, 2015, p. 12).

1.2. A narração no cinema documental: descrição, omissão, hiperbolização, linha temporal

Algumas pessoas são poetas e têm belas formas de dizer as coisas com palavras. Mas o cinema é a sua própria linguagem. E, com ela, pode-se dizer tantas coisas, porque se tem tempo e sequências. Tem-se diálogo. Tem-se música. Tem-se efeitos de som. Tem-se ferramentas. E, então, pode-se exprimir um sentimento e um pensamento, que não podem ser transmitidos de nenhuma outra forma. É um meio de comunicação mágico. (...) É conceber um mundo, uma experiência, que as pessoas não podem ter se não virem esse filme. (Lynch, 2008)

David Lynch unifica e eleva a linguagem do cinema à sua própria magia, aquela que é possibilita reunir as possibilidades artísticas para existir por si. Para o filósofo Walter Benjamin (1994), os vestígios da autoria estão presentes de maneiras diferentes nas narrativas, e tal como o artesão deixa a sua marca no artesanato que cria, o narrador também imprime a sua na narrativa. Ao narrar as suas vivências oníricas no livro *Imagens do Pensamento*, seleciona um fragmento de *Autorretratos de um Sonhador*; a narração, ainda que seja feita na primeira pessoa, necessita de passar para a terceira pessoa, pois o tempo espectral situa-se na dimensão da pré-história dos afetos: “o ângulo de uma arqueologia que não é somente material, mas também psíquica, como um sintoma da própria vida psíquica e da memória. Isto é, a história é perspectivada na sua dimensão mais espectral, numa dialética da consciência e do inconsciente: numa dialética do sono e do sonho, do sonho e do despertar” (Cantinho, 2008 *apud* Cervo, 2015, p.8).

Para o desenvolvimento do documentário o tipo de pesquisa é outro factor determinante: dissimulação de dados, definição de fronteiras no eixo diacrónico, emoção ausente/patente da voz do narrador, presença física do narrador enquanto

sujeito do agregado familiar, definição da hierarquia nos braços em foco da árvore genealógica ou seleção do público a conquistar. Assim, na construção do guião, na realização e na montagem do documentário autobiográfico lida-se, inevitavelmente, com a redução da informação recolhida/conhecida e com a identificação (por elipse ou hipérbole) do que se pretende tornar explícito ou implícito como património familiar.

Deleuze teria dado uma base sólida: a teorização da diferença entre dois tipos de imagens, a imagem-movimento e a imagem-tempo. A imagem-movimento seria a imagem organizada de acordo com a lógica do esquema sensoriomotor, uma imagem concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens numa lógica de conjunto análoga à do encadeamento finalizado das percepções e das acções. A imagem-tempo seria caracterizada por uma ruptura desta lógica, pela aparição. (...) Desta feita, a imagem-tempo fundaria um cinema moderno, em oposição à imagem-movimento, que era o cerne do cinema clássico. (...) ao qual Deleuze dá o nome grego de *aion*: o tempo dos acontecimentos puros. O que a arte faz, em geral, e a montagem cinematográfica, em particular, é arrancar aos estados dos corpos as suas qualidades intensivas, as suas potencialidades que descrevem apenas os acontecimentos. (...) A imagem-tempo arruína a narração tradicional ao expulsar todas as formas convencionadas da relação da relação entre a situação narrativa e a expressão emocional, para libertar puras potencialidades carregadas pelos rostos e pelos gestos. Mas esta potência do virtual, própria da imagem-tempo, encontra-se, à partida, dada no trabalho da imagem-afecção, que liberta qualidades puras e que as compõe naquilo que Deleuze designa por “espaços quaisquer”, espaços que perderem os caracteres do espaço orientado pelas nossas vontades. (Rancière, 2014, pp. 176 – 184)

O início do filme *O Cavalo de Turim* (2012), de Béla Tarr, é um belo exemplo de imagem-tempo, o tempo passa a primeiro plano, sente-se uma pura situação visual e sonora, onde a causalidade narrativa da ação e reação dá lugar à arquitectura da estética, é o significado da história de acordo com a lógica do pensamento poético que leva o espectador à imersão e sua ambivalência. O poder do cinema contém a chave da representação transformadora através da metáfora e do simbolismo. O ponto de vista, a opinião objetiva ou subjetiva também surgem como factores preponderantes para a narrativa que se pretende intelectual ou emocional, visionária ou realista, suportada em ferramentas que possam traduzir essas vontades: som diegético, não diegético e metadiegético, qual o papel que a câmara tem, personagem ativa ou passiva, todas estas características constroem a arte da descrição. O cinema é uma construção, um mundo próprio, todas as somas resultam na obra de arte. Como obra de arte parte do

domínio da representação para se tornar experiência, não é a realidade percebida objetivamente e existente independentemente, é uma presença real e virtual no processo de devir, conceito de Deleuze e Guattari, sendo que o devir é um ponto de partida que não prevê nem conhece o ponto de chegada. Da mesma forma que a *mimesis*¹⁰ dá forma à representação a partir do mundo natural, o cinema também parte da realidade para explorar criativamente sob a forma de uma imagem pensante, onde o real não é uma representação da realidade e o virtual não é a negação do real. No lugar da narrativa é-se apresentado a uma série de eventos, em vez de criar um espaço ilusório de identificação ou julgamento é criado um espaço diferente, o do encontro, onde o filme e o espectador e o mundo ao redor estão interconectados no processo de transformação criativa.

Numa biografia cinematográfica existem três entidades diferentes que actuam em unidade: autor, narrador e biografado, são estas três presenças que vão decidir a configuração da obra, quais os aspetos que abordará e sobre que assuntos se debruçará. Nesse sentido, “um mesmo protagonista pode ter a sua vida contada diferentemente diversas vezes; tudo vai ficar a cargo do narrador e depender de como ele vai manejar esse contar, assim como do enfoque que acredita ser o mais adequado.” (Boldorini e Meira, s/d, p. 72).

No que respeita às narrativas elas podem ser fechadas ou abertas, são produzidas por alguém, mas também são unidade e o próprio acontecimento. No documentário biográfico existem estratégias com que o realizador se depara, parte-se do assunto, do mote para o desenvolvimento, que pode alterar o papel, o lugar ou a importância de certa personagem, uma vez que ela pode ser protagonista no início da narrativa e passar a secundária a meio da mesma. Quanto à tipologia de Bill Nichols o documentário reflexivo pode, num dado momento, imiscuir-se no documentário expositivo:

A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos e ou performáticos. [Os modos para o

¹⁰ Figura que se baseia no emprego do discurso direto e essencialmente na imitação do gesto, voz e palavras de outrem. *In*: Dicionário Enciclopédico, Koogan Larousse Selecções, p. 565.

crítico de cinema são dominantes, mas] não ditam ou determinam todos os aspectos da sua organização. (Nichols, 2010, p. 136)

Estão implícitos vários tipos de vozes à narrativa dependendo de como são utilizadas: representativo, alegórico, contextual, descritivo, narrativo, explicativo. A narrativa experimental clássica, por exemplo, pretende exprimir sentimentos, ou seja, os tipos de narrativa têm também um significado e um significante: A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de “deuses” invisíveis e “autoridades” plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta e que falam pelo filme, nem pelos atores sociais que representam os seus próprios pontos de vista e que falam no filme. A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme. Isso acarreta, no mínimo, estas decisões: 1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, e assim por diante); 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em *voz-over*, diálogos dobrados, música, efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; e 5) em que modo de representação se deve basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático). Quando representamos o mundo de um ponto de vista particular, fazemos isso com uma voz que tem características de outras vozes. As convenções de género são uma forma de agrupar essas características. Isto é, no momento de pré-produção, as decisões que se fazem quando se pensa na construção de um documentário, o realizador imprime a sua singularidade no “uso específico de formas, modos, técnicas e estilos num determinado filme, é no padrão específico de encontro que acontece entre o cineasta e seu tema. A voz de um documentário serve para demonstrar uma perspectiva, um argumento ou um encontro.” (Nichols, 2010, p.

72). Na mesma perspectiva que se remete ao campo das possibilidades, a sintaxe visual pode ser diferente da sintaxe narrativa. As imagens têm como funções básicas criar o mundo ficcional a partir dos elementos da narração (ambiente, personagens, ponto de vista), construir ou apoiar a narrativa ao construir sequências narrativas (ritmando o tempo, desenrolando ações). A voz de um documentário nem sempre é explícita, aquilo que não se pode dizer é o que se representa, ou seja, faz-se uma alusão ou sugestão em vez de se declarar ou explicar. A dimensão conotativa é valorizada pelo meio da interpretação, os símbolos mostram ou representam e agem por denotação ou conotação, numa *diegesis*¹¹ que trabalha com a história ou com a história narrada. O ponto de vista torna-se implícito.

A voz do filme não fala conosco diretamente. Não há uma voz de Deus ou da autoridade para nos guiar pelo que vemos e para sugerir o que devemos deduzir. Os sinais acumulam-se, mas sinais de quê? O argumento e a voz do filme estão incorporados em todos os meios de representação disponíveis para o cineasta, menos no comentário explícito. Para contrastá-la com a voz do comentário, poderíamos chamá-la de voz da perspectiva! (...) Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na selecção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de facto, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a “veja isto desta forma” do que a “veja por si mesmo”. (Nichols, 2010, p. 76)

Paula Sibilia, pesquisadora de Comunicação e Estudos Culturais, afirma que o “eu” depende somente da condição do narrador do sujeito:

(...) alguém que é capaz de organizar sua experiência na primeira pessoa do singular. Mas este não se expressa unívoca e linearmente através de suas palavras, traduzindo em texto alguma entidade que precederia o relato e seria “mais real” do que a mera narração. Em vez disso, a subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, é nele que o “eu” de facto se realiza. Pois usar palavras e imagens e agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações. (Sibilia, 2008 *apud* Pereira, 2019, p. 170)

¹¹ “A diegese é o mundo ficcional que o leitor ou o espetador constrói a partir dos dados do filme: dados espaçotemporais, personagens, lógica narrativa definida dentro do género que assenta na verosimilhança e em regras estéticas”. (Journot, *Vocabulário de Cinema*, 2020, p. 60)

A representação linguística, enquanto escritura autobiográfica, pretende separar referências da realidade externa ao texto, vincula-se ao discurso pragmático que se suporta em referências reais da história de vida de uma pessoa e o seu passado (Galle, 2006).

1.3. Realidade e ficção no documentário

Qualquer sociedade deveria ter como base a ciência do pensamento, o pensar filosófico devia servir de matriz para o contínuo desenvolvimento cognitivo. Muitos foram os filósofos que registaram os seus pensamentos com o intuito de legarem aos futuros pensadores as suas mundividências, entre as quais a cogitação sobre a ideia de verdade. N'A *República de Platão* é utilizado o estilo alegórico para descrever como a ilusão muitas vezes pode ser o condutor da ignorância em detrimento da realidade. Platão, no Livro VII, propõe uma reflexão e expõe uma situação rica em detalhes, na qual apresenta um grupo de homens prisioneiros dentro de uma caverna aberta à luz, mas que nunca saíram dela. Os prisioneiros observam sombras, os quais julgam ser uma manifestação mística que os leva a não questionarem sobre a origem das mesmas. No entanto, um sujeito inconformado com aquela representação vai em busca de outras possibilidades e hipóteses. Ao invés de se manter dentro da caverna, sai, destemidamente, para perceber a real dimensão do fenómeno. Este indivíduo representa o filósofo que procura descobrir a origem daquela representação na qual lhe é dado um novo plano de realidade que exige um processo de habituação, que, no fundo, é a educação que consiste numa série de ciências que o ajudarão a lidar com o que é inteligível. Esta passagem mais famosa dos diálogos platónicos representa o mundo sensível pelo interior da caverna à qual os indivíduos estão acorrentados. Sócrates explica como deve ser a educação do filósofo que consiste na libertação dos grilhões dessa caverna por meio de uma alegoria. Os prisioneiros, de costas para a saída da caverna, observam sombras que se movimentam nesse muro da caverna manifestadas pelo fogo que se encontra na sua saída e pelos movimentos de pessoas que carregam estátuas fora da caverna. A realidade para os prisioneiros são as sombras projetadas, é a única coisa que vêem. Nesta medida a alegoria simboliza que o que é

dados no mundo da sensibilidade são meras sombras, portanto o estatuto de realidade do mundo sensível é ilusório. Esta ideia do real leva à reflexão de como a ignorância humana muitas vezes pode perpetuar esse estado de prisão intelectual e materialista que não se eleva, ficando, por sua vez, fadada à aparência e ao engano. A mesma alegoria encaixa no advento da câmara obscura, utilizada pelos pintores do Renascimento: “A câmara escura, antepassado da máquina fotográfica, é uma caixa com um orifício numa das faces, através do qual penetram os raios luminosos refletidos pelos objetos exteriores, cuja imagem se vai formar numa tela.” (Journot, 2020). Na *Alegoria da Caverna* Platão é explicada como a filosofia pode curar a cegueira e a ilusão através da reflexão, com o objetivo de conduzir cada ser humano à sabedoria. Serve também de metáfora para os dias de hoje uma vez que é também retratada pela cultura pop, como também foi incluída nos filmes *Matrix* das irmãs Lana Wachowski e Lilly Wachowski (1999) e *Truman Show* de Peter Weir (1998). Platão conta a seguinte história ao seu protagonista Sócrates: “Imagine algumas pessoas presas no escuro de uma caverna, voltadas para a parede dessa caverna. Essas mesmas pessoas nunca saíram da caverna, nem viram a luz do sol. Tudo o que conseguem ver são imagens projectadas na parede da caverna, através da luz de uma fogueira.” Ou seja, uma espécie de imagem cinematográfica que mostra a sombra dos animais, pessoas, plantas e objectos projectados de fora da caverna. Da mesma forma, todos os seres animados são descritos na Bíblia Sagrada, aos Romanos capítulo 1:20: “Porque os atributos invisíveis de Deus, assim o seu eterno poder como também a sua própria divindade, claramente se reconhecem, desde o princípio do mundo, sendo percebidos por meio das coisas que foram criadas”. Ora, tanto a alegoria da Caverna como o versículo aos Romanos aponta para uma existência natural que revela ao Homem a essência da transcendência. Os habitantes da caverna ficaram fascinados com as imagens e acabaram por acreditar que as sombras seriam a realidade. Sócrates responde o seguinte: “essa é a nossa condição. Assumimos na nossa vida a ilusão por realidade”. E Platão continua, “um prisioneiro consegue libertar-se e sair para fora da caverna. Quando sai da caverna, vê os objetos como realmente são pela luz do sol, elemento que representa a ideia do bem e que lhe permite não só a observação do real, mas uma mudança existencial. No início, doem-lhe os olhos se olhar para a luz do sol, mas depois o ex-prisioneiro consegue contemplá-lo”. Tal como Saulo de Tarso, o judeu perseguidor

dos cristãos ansioso por acabar com o cristianismo, que caiu do cavalo na ida para Damasco e teve a sua revelação ao ter sido surpreendido por uma luz do céu que brilhou ao seu redor; Jesus, questionou-o: “Saulo, Saulo, por que me persegues?” (Actos capítulo 9:4). Saulo esteve três dias sem ver por causa da incidência da luz do sol. Estabelece-se aqui uma correspondência com a *Alegoria da Caverna*, aquele que sai da catacumba e olha para a luz solar representa o filósofo, o sol o caminho da iluminação, a passagem do velho Saulo para o novo homem Paulo – aquele que recebeu a revelação assim que o sol incidiu sobre os seus olhos, sendo Deus essa própria manifestação. A subida ao mundo superior é a ascensão das almas sensíveis para a realidade inteligível. Ou seja, anteriormente o prisioneiro estava iludido, agora que vê o sol sabe distinguir a realidade da ilusão.

Apesar das fronteiras entre ficção e documentário estarem cada vez menos separadas, o filme documentário tem como gênese remeter para o real. Susan Sontag, no capítulo *Na Caverna de Platão*, aponta as valências da fotografia e sobre a função da mesma, embora o seu resultado tenha a capacidade de estar mais próximo do real, continua, tais como outros suportes, a ser uma interpretação do real, uma seleção da parte pelo todo. Não obstante a fotografia tender para o incitamento da consciência, em tempo nenhum alcançará o sentido puro do conhecimento ético ou político, que é interrompido pela mediação através de uma imagem mergulhada num “tipo de sentimentalismo cínico ou humanista” (Sontag, 1977). A realidade jamais poderá ser confirmada por um suporte, na medida em que há uma tendência que se subjeta a uma vontade estética ou a um modo de ver. Para Sontag são enaltecidos, *grosso modo*, dois modos de ver a fotografia: “uma aguda manifestação do eu individualizado”, ou um relacionamento distanciado entre “o eu e o mundo”. As imagens ajudaram a interpretar a realidade, ainda que filósofos como Platão tenham percebido a realidade sem o recurso às mesmas (Sontag, 1977). “O filme documental remete para o real, reflete a sua aparência.” (...) “No documentário, selecção daquilo que é mostrado e montado, o guião a encenação, ainda que mínimos, exclui a crença na reprodução de uma realidade crua.” (Sontag, 1977). A partir desta definição pode entender-se que mesmo que o género documentário pretenda estar o mais possível perto da realidade, acabará sempre por sofrer manipulações inerentes ao seu modo de fazer.

A reflexão sobre o documentário segue duas vias: procura-se definir as características que o diferenciam da ficção, mas a multiplicidade das formas dos documentários na história do cinema dificulta uma definição clara, uma vez que as fronteiras não são fixas; se a questão for abordada em termos de recepção, é a via da semio-pragmática (Oudin) que tenta determinar quais são as normas de leitura institucionais que levam o espectador a adotar um modo de leitura mais virado para o documentário do que para a ficção. (Journot, 2020)

Susan Sontag considerava que fotografar não se limitava ao ato, vai além. Fotografar é apropriar-se, é manipular o real, é um testemunho, um “espelhar a realidade”, é idealizar e é mais do que “uma observação passiva”. Enquanto testemunho, a fotografia é o suporte (objeto mimético¹²) que se coloca mais perto do real, porque possui características elementares que conferem ao registo uma prova mais próxima de certo acontecimento. No que concerne à ponte pintura-fotografia, a autora estabelece relações paradoxais e análogas entre os dois suportes. A pintura e a prosa são catalogadas como interpretações da realidade, sujeitas à mimetização, por isso, sujeitas à interpretação do autor; em contraste com a fotografia, que se aproxima da “presunção de veracidade que lhe confere autoridade”. Já a convergência da pintura com a fotografia existe, porque as práticas não fogem da interpretação que o sujeito lhe atribui; desse modo, a interpretação é uma seleção potenciada pelo olho que observa e escolhe o que transmitir em forma de mensagem; por mais imparcial que seja a intenção. Embora a fotografia procure selecionar uma parte do real, de facto, essa realidade nunca poderá ser representada pela relação que o observador tem com certa imagem, porque nunca deixará de ser uma observação parcial intrínseca à condição humana (Sontag, 2004).

Pode-se afirmar que o “cinematógrafo” nasceu como utensílio de investigação e de “observação para estudar os fenómenos da natureza” (Morin, 1997 *apud* Rapazote, 2007, p. 97) e que nos seus primeiros anos não fez mais do que registar o real em imagens em movimento. Convém, portanto, afirmar que o “filme” antecedeu o “Cinema”. Segundo Jean Rouch (1968), Regnault precedeu Dziga Vertov, uma vez que o desenvolvimento do cinema resultou da sua transformação em espetáculo fomentada pelos irmãos Lumière, aquando das projeções para grandes públicos e ao emprego dos

¹² O termo grego significa “imitação”, num sentido narratológico e de representação (Journot, *Vocabulário de Cinema*, 2020, p. 126).

cortes e do efeito ilusionista promovido pelo pai dos “efeitos especiais” Georges Méliès. Na continuidade do desenvolvimento lógico do advento do cinema e da curiosidade que daí nasceu, a “antropologia ou etnografia fílmica” que começara a projetar às audiências das grandes urbes ocidentais o que Flaherty já tinha apresentado nos finais dos anos 1920, a tendência também começa a interessar os cineastas de ficção que passaram a recorrer às rodagens em locais exóticos, como também a requisitar nativos para os filmes do género. Esta influência foi demarcante para a afluência das audiências que mais contribuiu por conseguir alcançar uma realidade que muitas vezes o cinema etnográfico demonstrava ser incapaz - nas primeiras décadas as produções eram realizadas por indivíduos marginais à antropologia e à indústria de ficção do cinema (Rapazote, 2007, p. 98).

“O cinema ‘documentário’ é uma modalidade da ficção, ao mesmo tempo mais homogénea e mais complexa. Mais homogénea, porque aquele que concebe a ideia do filme é também aquele que o realiza. Mais complexa, porque geralmente encadeia ou entrelaça séries de imagens heterogéneas.” (Ranciére, 2014, p. 258). Por sua vez, na *Poética* de Aristóteles o filósofo é levado a continuar o pensamento do seu professor Platão que se opunha à importância da presença da arte numa sociedade ideal, por considerá-la prejudicial. A arte, aos seus olhos, seria uma imitação (*mimesis*) da ideia de realidade, a imitação da imitação que está três vezes distante da verdade, pois imita as coisas particulares e não as ideias das coisas. A arte não se preocupa com a verdade e, por isso, não tem valor para Platão, pois configura o valor fundamental. Aristóteles parte do mesmo princípio de Platão, acredita que a arte é imitação, mas uma imitação descrita sob as suas observações: “O ofício do poeta não é descrever coisas realmente acontecidas, mas as que podem em dadas circunstâncias, acontecer, isto é, coisas que são possíveis segundo as leis da verosimilhança e da necessidade.” – Aristóteles.

A ficção é a construção, por meios artísticos, de um “sistema” de acções representadas, de formas agregadas, de signos que respondem uns aos outros. Um filme “documentário” não é o oposto de um ‘filme de ficção’, porque nos mostra imagens saídas da realidade quotidiana ou de documentos de arquivos de acontecimentos confirmados, em vez de empregar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito por produzir, mas sim um dado por compreender. O filme documentário pode então isolar o trabalho artístico da ficção ao dissociá-lo daquilo com que costuma identificar-se: a produção

imaginária de verosimilhança e de efeitos do real. Pode devolver o trabalho artístico à sua essência: uma maneira de recortar uma história em sequências ou de montar vários planos numa história, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons, as imagens, de esticar ou comprimir tempos. (Rancière, 2014, pp. 257-258)

Nesta medida, o documentário devolve o trabalho artístico à sua essência pela sua própria linguagem. Numa situação-limite muitos autores literários ao escreverem obras autobiográficas recorrem à ficção porque a ideia de verdade e de ficção apaga as fronteiras socialmente estabelecidas. Talvez, em certa medida, seja mais conveniente contar uma história a partir da ficção, uma vez que o género afasta-se de uma ideia de verdade e não coloca os conceitos éticos nos mesmos estatutos que o documentário.

1.4. Arquivo histórico e reconstrução de dados: memória individual e coletiva

Preservar o Património Imaterial aproxima as comunidades que aparentemente não tinham património para serem inscritas nessa comunidade com identidade. A dignificação da comunidade faz parte do processo do seu reconhecimento. O Património Imaterial é considerado uma mais-valia no que à questão da economia diz respeito, como também permite criar identidade de uma determinada região, uma vez que cria diferenciação em relação a outros territórios. Enquanto noutro tempo as pessoas deslocavam-se para observar um monumento em específico, hoje as pessoas vão à busca das sensações que certo lugar proporciona, não se deixando ficar apenas pela dimensão histórica e estética. A salvaguarda de cada território ou de cada identidade depende dos que garantem a sua continuidade. E para que tal aconteça, torna-se urgente valorizar o património, seja ele qual for, documentando-o, não se pode correr o risco de empobrecer uma região se se promover o desaparecimento do seu património e, no caso destas identidades desaparecerem corre-se o risco de se ficar mais pobre. Esta riqueza identitária só é possível quando se criam condições para a permanência, transmissão e continuidade no tempo.

No livro *Câmara Clara* (2015) Roland Barthes narra sobre o seu percurso que reúne as fotografias da sua mãe recém-falecida motivado pelo seu desejo inicial de

escrever uma série de textos sobre a sua progenitora para apenas guardá-los consigo. O seu luto é feito a reunir marcas do passado da sua mãe a partir de imagens. “Remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava” (Barthes, 2015, p. 64). Uma imagem “é um embalsamento (...), o testemunho de um antes, de modo a preservá-lo para depois” (Eduardo, 2009 *apud* Cervo, 2015, p. 20).

Barthes (2015) faz a sua viagem no tempo a partir das imagens mais atuais e vai em direção às mais antigas, no tempo em que a sua mãe ainda era uma criança. O autor não se revê nessas imagens por causa do distanciamento histórico:

A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos? Eu lia a minha inexistência nas roupas que a minha mãe tinha usado antes que eu pudesse me lembrar dela. Há uma espécie de estupefação em ver um ser familiar vestido de outro modo. (...) Para mim, a História é isso, o tempo em que minha mãe viveu antes de mim. (Barthes, 2015, p. 59)

As roupas da mãe de Barthes representam a sua pré-existência, pois esses elementos não conferem uma memória presente para si.

Uma memória não é um conjunto de lembranças de uma consciência. Se assim fosse, a própria ideia de memória colectiva seria vazia de sentido. Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos. O túmulo por excelência, a Grande Pirâmide, não guarda a memória de Quéops. É em si mesmo essa memória. Dir-se-á, provavelmente que tudo separa dois regimes de memória: de um lado os poderosos governantes do passado – alguns dos quais só têm de real o cenário ou o material das suas sepulturas; do outro, o do mundo contemporâneo, que, ao invés, não cessa de registar os testemunhos das existências mais comuns e dos acontecimentos mais banais. (...) A memória deve, pois, constituir-se de modo independente, tanto do excesso como da escassez de informações. Deve construir-se como ligação entre dados, entre testemunhos de factos e vestígios de acções, como esse “arranjo de acções” mencionado na Poética, de Aristóteles, e que ele chama *muthos*: não é o ‘mito’, que remeteria para um qualquer inconsciente colectivo, mas sim a fábula e a ficção. A memória é uma obra de ficção. (Rancière, 2014, p. 255)

Na concepção do crítico Rancière a memória é a própria representação por signos que refletem um espaço, um tempo e um contexto.

1.5. Filmes de família e autobiografia

Se há coisa na minha infância de que tenho saudades, é disso, de me rir descontroladamente com o meu irmão por causa de pequenos disparates. (...) Foram incontáveis os acontecimentos como este, de ele conseguir ser mais cruel comigo do que qualquer outra pessoa não mudava nada, fazia parte do todo, e, no pano de fundo das nossas vidas, o ódio que me suscitava não era mais do que um ribeiro diante do oceano, uma lâmpada na noite escura. (Knausgaard, 2014, pp. 276-277)

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. Na atualidade, a procura do Eu, enquanto autorrepresentação, implica a interpretação através de mutações contemporâneas definidas por ramificações mais complexas, isto é, por uma episteme suportada em valências que se adentram numa dimensão retórica e comunicacional: as ciências sociais, as humanas, as filosóficas e as artísticas, surgidas nos séculos XIX e XX, – tempos áureos em que se tentou afunilar essa tendência orquestrada, nomeadamente, pela psicologia e distintas artes: a pintura e a música moderna, o advento da fotografia e o cinema, impulsionados pelo antropocentrismo originado nos séculos XV e XVI, época que impulsionou o advento da imprensa de Gutemberg e a democratização do saber que, por sua vez, estimulou a circulação das ideias. O humanismo e a revolução científica fizeram da instrumentalização do Homem, nomeadamente o funcionamento do cérebro, o objeto de estudo, na tentativa de encontrar respostas para as dúvidas e mistérios patentes até então.

No século XX, no que respeita ao cinema experimental, a autobiografia, a partir do final da década de 1960 e início da posterior, começou, sem precedentes, a ser uma preferência de vários cineastas que começaram a dedicar os seus filmes à realização de filmes-diário ou autobiografias filmadas. No caso do cinema documental, o movimento de cineastas, que se concentrou nesse tipo de criação, tentou abraçar vários tipos de potencialidades como um lugar de singularização e transformação para o cinema, contudo o processo da autobiografia, que tem como propriedades a afirmação e a auto-construção a partir da auto-invenção, colocaria, em constante diálogo, o cineasta incluído na sua própria história artística (Mourão, 2016)

Em Março de 1973, foi organizado um seminário de quatro dias que reuniria cineastas, escritores e pesquisadores, na cidade de Buffalo, na State University of New York. O mote foi a autobiografia no cinema independente americano, intitulado *Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema*. Entre vários cineastas presentes estava Jonas Mekas que dedicou algumas das suas colunas quinzenais ao jornal independente nova-iorquino *Village Voice* e cujo intuito passava por fazer um balanço do evento: “a principal diferença entre o uso da autobiografia antes de 1960 e depois é que agora temos uma consciência da autobiografia no cinema como forma de cinema em si (com todas as suas variedades): antes, essa consciência não existia.” (Mekas, 1973, p. 73). Em 1970, a autobiografia começou a ser tendência de interesse no cinema independente americano e a autorrepresentação começa a surgir como retratos “nos quais os cineastas investigam as suas famílias, o seu passado e a si mesmos usando o cinema” (Mekas, 1974, p. 85).

Em 1840, só uma pequena elite, inventores e seus aficionados, exploraram a fotografia; mas com o avanço tecnológico, a democratização do registo tornou-se tão vulgar que a sua prática passou a passatempo. Nessa corrente, a fotografia passou de arte de elite para arte de massas. A sua prática transita para uma vulgarizada e todos os momentos são dignos de registo, todos são produtores e participantes ativos desses acontecimentos familiares: os casamentos, a vida das famílias, das crianças; “por meio de fotos, cada família constrói uma crónica visual de si mesma”, tornando esses momentos em memórias coletivas e individuais imortalizadas na história (Sontag, 1977). Os filmes caseiros, por sua vez, deixam de ser apenas uma prática e passam a ser um arquivo mnemónico porque contêm uma memória da qual surge a autobiografia. “A desoperacionalização da equação filme de família *versus* cinema comercial e o conseguinte estabelecimento de uma relação endógena, modernista, do experimental com a própria história, permitem, acredito, o surgimento da autobiografia” (Mourão, 2016, p. 46).

Os cineastas que impulsionaram o filme de família, cujo estatuto alterou-se de modelo para tornar-se documento, são também os que falaram de autobiografia e diário. Patrícia Mourão cita Jonas Mekas na sua tese de doutoramento como precursor e exemplo máximo da personalidade empregada ao trabalho artístico através de diários,

notas e esboços; como se a pré-produção complementada por notas e anotações subjetivas e pessoais de muitos cineastas de ficção se tornasse o filme em detrimento de toda a ação por artifício próprias da ficção.

Brakhage abordará o assunto em diversas cartas escritas a amigos no início dos anos 1970. Um filme autobiográfico de Jerome Hill, *Film Portrait*, será muito importante para ele. Lançado apenas em 1971, *Film Portrait* levou vários anos para ser finalizado, ao longo dos quais Brakhage assistiu a algumas versões. No filme, Hill usa uma variedade grande de materiais que inclui fotografias, filmes de família, trechos de outros seus filmes, animação e algumas encenações para narrar a vida do seu nascimento até a sua morte imaginada. (Mourão, 2016, p. 47)

Na verdade tudo é uma projeção de alguma coisa. Patrícia Mourão coloca em confronto os modos de pensar de Brakhage e de Jonas Mekas, enquanto o primeiro, embora comente exaustivamente acerca do crescimento e viragem de alguns cineastas para os filmes autobiográficos, não encontra nos seus vaivéns uma definição ou categorização do que é a autobiografia no Cinema, por contraste, Jonas Mekas é mais concreto e explícito, na medida em que desenha todo o esqueleto e um conjunto de análises que identificam, elaboram e difundem a tendência da construção autobiográfica ou diarística. Um factor importante a ter em conta é plasmado na forma de como cada cineasta se comportava em relação ao assunto, enquanto que Brakhage pensava essencialmente nos seus próprios filmes, Jonas Mekas refletia sobre o trabalho dos seus contemporâneos. Não se pode ignorar as citações diretas que Mourão discorre na tua tese e cujas citações são fundamentais para que se perceba que a autobiografia surge como construção do género a partir da escrita e da produção fílmica.

(I have the sudden thought that film-makers may all be moving into the autobiographical direction – biographical too) film-makers seeming to have to do everything, these days: I know I`m, for instance, not a great writer; and I`ve never written anything for reason other than that such an article or book, was absolutely necessary (because no one else was doing, or seemed anywhere near to be about-to-be-doing, any such thing. When I gathered “Metaphors on Vision” together, it was because such a polemical book seemed absolutely necessary to the field of independent film... such a defence of aesthetic possibilities, in the medium, long overdue – etc.: we have more-than-enough of such, new:

what now seems most necessary is Biography and Auto-biography and some sense of creative process at human, psychological, scratch.

(Mekas, 1970 *apud* Mourão, 2016, pp. 48-49)¹³

Jonas Mekas pensa sobre o lugar e nas extensões que os géneros biográfico e autobiográfico adquirirão, como também nas suas dimensões e interpretações mediante os (possíveis) tipos de suporte: “During these coming years, there will be more and more comparisons between the meanings and characteristics of the literary forms and their parallels in cinema.” (Mekas, 1970 *apud* Mourão, 2016, p. 49).

1.6. Histórias de vida: biografia, autobiografia e biograma

Como diz Patrícia Mourão, “de um lado (...) a autobiografia afirma-se como uma tentativa de dialogar e de responder a uma história artística que inclui o próprio cineasta, de outro, ela propõe-se como um lugar de singularização e transformação dessa história.” (Mourão, 2016). Os documentários (auto)biográficos não se encaixam em tipologias como as dos modos da ficção de Genette (Galle, 2006 p. 67). Novos termos começam a aparecer como forma de descrever outras tendências dentro do subgénero como o do biograma, descrito como uma narrativa clínica e social do sujeito capaz de explicar um comportamento desviante e “uma visualização clara e objetiva das trajetórias existenciais dos sujeitos em vários níveis” (Agra e Matos, 1997 *apud* Azevedo).

No tratamento da biografia cinematográfica, o género é trabalhado de uma maneira diferente conforme os *mediums* a si associados, enquanto na literatura o autor consegue, usando um tom confessional, mostrar, a quem o lê, uma perspectiva mais analítica, sensível e profunda do seu âmago, às vezes no documentário é difícil dar a conhecer aquilo que se vai pensando ou sentindo ao longo da narrativa, através de imagens e do som. Enquanto que o estudo científico valoriza muito a informação hiperinformativa, no documentário autobiográfico não se pretende explorar de uma

¹³ Carta a Jerome Hill, final de janeiro 1970. JSB Collection.

maneira científica toda a informação que se tem. Às vezes o que não está implícito na história ou na narrativa pode ser subentendido, isto é, aquilo que não se pretende divulgar ou transmitir de modo direto, com o reforço de outros suportes, por exemplo, o silêncio, um gesto, uma imagem.

O documentário biográfico não se apropria com facilidade das tipologias que incluem: a biografia, a autobiografia, a ficção homodiegética, a ficção heterodiegética (Genette, 1991). A heterobiografia, a fotobiografia e o biograma são circunstâncias e histórias de vida nos quais os médicos se suportam para perceberem e investigarem sobre possíveis patologias do doente. Os médicos de família, por exemplo, utilizam inquéritos sobre eventuais patologias de doença de família e revêem históricos para procederem a um diagnóstico de saúde mais preciso e rigoroso, como também a análise psicológica pode partir de formas estruturais e metodologias, tais como a aplicação da anamnese¹⁴, mediante as suas várias ramificações: Anamnese Corporal, Ficha de Anamnese ou Anamnese Corporal Completa. Esse tipo de processo permite indagar sobre a estruturação psicológica de um paciente, não só para perceber se existe uma propensão genética que possa influenciar a causa de certa patologia, como também para conduzir a conclusões de diagnóstico mais seguros com foco num tratamento correto. O psicoterapeuta Carl Rogers utilizou como método, para melhor conhecer os seus pacientes, as entrevistas terapêuticas. Nos dias de hoje, a anamnese, também chamada de entrevista, quando bem conduzida, é responsável por 85% do diagnóstico na clínica médica, sendo que o que resta dessa percentagem é apontado para o exame clínico e laboratorial, permite igualmente complementar métodos e conclusões rigorosas.

A árvore genealógica representa a estrutura modelar na qual se pode suportar a exploração autobiográfica como orientação metodológica. O intuito a si associada pretende, pelo seu desenho, organizar e destacar histórias de família para perceber como as gerações e histórias interligam-se de forma direta ou indireta. Serve de exemplo a plataforma de genealogia online *My Heritage*, que oferece serviços e produtos WEB, móveis e de *software*, que possibilitam a criação de árvores

¹⁴ Conjunto de informações recolhidas pelo médico a respeito de um doente. Enciclopédia Koogan Larousse Seleções, p. 54.

genealógicas, entre outras funções possíveis, com o propósito de descobrir a ancestralidade através do ADN de cada pessoa que consinta enviar o seu *kit*.

Um dos sentidos implícitos ao género autobiográfico prende-se com processos quase arqueológicos, como o escavar de um território particular que pertence à memória do autor que organiza, por sua vez, uma narrativa à sua maneira e joga com duas fações: a realidade e a ficção, uma dicotomia sempre assente num pacto de verdade. Na análise que é feita assume-se o suporte como elemento preponderante de estudo. Sabe-se que a biografia e a autobiografia são tratadas de formas diferentes quando inseridas num suporte particular, é diferentemente tratada, por exemplo, na literatura e no cinema, não só pela ligação e experiência que o formato causa ao leitor ou ao cinéfilo, mas por causa dos tipos de arte que cada uma contém. Enquanto que na literatura o autor tem liberdade para explorar pormenores e detalhes que passam ao lado quando adaptadas para o cinema, no cinema o realizador manipula a trajetória de acordo com a narrativa que pretende contar, com imagem em movimento, manipulada de variadíssimas formas criativas que podem mexer com as emoções de quem vê. Na autobiografia reconhece-se a subjetividade inerente ao realizador que não se desfaz da sua observação e das suas memórias para contar uma história que lhe diz respeito; na biografia, por sua vez, o realizador pode ter a distância e a objetividade necessárias de forma a não comprometerem o processo emocional.

Jonas Mekas, Stan Brakhage e Jerome Hill marcam a nova tendência da autobiografia no cinema, as suas cosmovisões sobre o mundo estavam focadas nas suas próprias vidas e os seus lugares na história da arte ficaram circunstritos ao cinema experimental de vanguarda. “Se na linhagem dos documentários pessoais está o cinema observacional e sua novidade foi ter introduzido a subjetividade e a história pessoal dos diretores; a ascendência das autobiografias de vanguarda está no cinema lírico e pessoal e sua originalidade foi tê-lo aberto ao documento, à história e à passagem do tempo.” (Mourão, 2016, p. 59).

As vidas singulares transpõem a linha da esfera individual, pois trata-se das histórias de todos os humanos. A autobiografia contém essa potencialidade e encantamento que provém de forças paradoxais e intensas, de sentimentos que são

universais e ao mesmo tempo particulares e pessoais, por isso, o género permite que as obras funcionem tais como uma topografia de memória.

1.7. Do acidente ao acontecimento

Há trabalhos que não permitem colmatar o vazio, por várias razões internas e externas, e há trabalhos que refletem a incrível sensibilidade de alguém despoletada pelo poder de identificação. Maggi Hambling mostra o poder da arte, influencia-se na sua vida para criar os seus quadros. Um dia, estaria a pintar um quadro que espelhasse a manhã que contemplava, sem saber bem o que sairia dali, quando, no dia a seguir, virou-o ao contrário e viu que estaria a fazer inconscientemente o retrato do seu pai, assim se ouve a sua declaração honesta, no âmbito da entrevista conduzida pela Tate. A inconsciência estaria sempre presente, a confusão do que se vê e do que não se vê, a certeza e a incerteza sobre a morte aconteceu naquele momento.

A árvore genealógica é um símbolo visual que situa cada pessoa ou membro da família numa das ramificações desse tronco e cuja raiz é nutrida tanto pelo seu potencial coletivo como pelo individual, isto é, representa-se pela passagem das várias gerações e seus números, como pelas características e identidade de cada pessoa. Nessa mesma árvore distribuem-se várias ramificações de acordo com as ascendências ligadas pelo sangue, casamentos e descendências. Semelhantemente, um dos pontos inerentes à arte e a cada uma das suas expressões assenta-se na forma como os artistas tentam ir ao encontro do seu Eu, como Narciso fazia com o seu reflexo, na perspetiva de se auto-conhecer, olhando para o seu reflexo para se observar, mas, neste caso, ficou apenas à superfície de uma dimensão complexa. No cinema essa auto-análise e auto-construção são percebidas de diferentes formas e complexidades distintas. Béla Tarr, a propósito da entrevista no Berlinale em 2019¹⁵, responde que a nossa vida passa num certo dado espaço-tempo e não podemos ignorá-lo. Um filme tem que falar sobre a vida, sobre o que acontece connosco, o que fazemos com ela, sobre as relações e o que fazemos uns aos outros, há temas muito importantes, e muito acontece nesse tempo. A

¹⁵ Entrevista a Béla Tarr realizada pela equipa Berlinale:
<https://www.youtube.com/watch?v=dfxzAC3CvLo>

imersão é conferida pelo tempo a que Béla Tarr refere, todos temos que o sentir não por artifício mas pela realidade, assim afirma o realizador húngaro. Conclui que o ritmo da vida é muito lento e que a real vida social é a vida real. Lento e entediante. O realizador afirma que não utiliza guião para realizar os seus filmes, muitas vezes segue apenas a estrutura para abraçar o acontecimento e o imprevisto, também por si poderosos para o ato de fazer cinema.

Thoreau descreve no livro *Caminhada* como o acidente o fez ir ao encontro da imprevisibilidade da beleza da contemplação das coisas. Tal como um espírito livre, que não é escravo do tempo nem das pequenas coisas. Nietzsche potenciou essa forma de agir perante a vida, aquele que aprendeu a pensar por si mesmo e crescer para além do bem e do mal. Se se tentar elevar o pensamento à condição metafísica que vive no mundo das incertezas, o espírito livre não tem medo de provocar a realidade, desafia-a, não responde ao medo e distancia-se do ruído externo para ganhar novas perspetivas, esta é uma caminhada e uma aprendizagem que se faz sozinho. Assim, a experimentação é o caminho mais certo para esse espírito que recorre ao acidental para tornar-se quem se é, a experimentação é feita pela arte, pelas tentativas, erros, caminhadas, indagações; o conhecimento, em última instância, provém das experimentações, do percurso feito com suor, passos dados na direção do nada e do tudo, só assim é possível fazer nascer o acontecimento enquanto se caminha, é um efeito desencadeado pela ação. A atitude que se procura não é a nihilista, negativista, nem mecanicista, tornar-se ou fazer acontecer depende das vivências que, no campo específico da autobiografia, precisa das vivências dos protagonistas, das memórias, da experiência criativa para explorar e ir ao encontro de uma existência. “Torna-te quem tu és” implica uma auto-superação num processo que é árduo, cansativo, esgotante e doloroso, pois é-se confrontado com memórias boas e más, com descobertas anteriormente pouco exploradas, com decisões que poderiam ter sido melhores que pressupõem um efeito de causa-não causalidade. A autobiografia é construída sob a égide da transparência, só assim o trabalho pode responder por si, põe a descoberto a singularidade de uma família que ainda hoje partilha uma identidade coletiva familiar de inadaptação, por se rever noutros tipos de visões e perspetivas fora do quadro contextual e social de Portugal. Sair e manifestar uma contra-visão, é expandir e transpor paredes.

1.8. Autobiografia: a trajetória criativa e um processo doloroso do realizador

“As ideias são como peixes. Se quisermos capturar peixes pequenos, podemos ficar pelas águas pouco profundas. Mas, se quisermos capturar os peixes grandes, temos de ir mais fundo.” (Lynch, 2008). Bong Joon Ho, no seu discurso, aquando da gala dos Óscares de 2020, afirmou que quando era um jovem estudante de cinema, houve uma frase que ficou retida no seu coração: “Quanto mais pessoal, mais criativo é”. Tomou de empréstimo uma frase de Martin Scorsese. A autobiografia literária molda-se em conformidade “com o pensamento de época em que foi escrita” e responde às dúvidas surgidas apresentando novas técnicas narrativas (Galle, 2006, pp. 64-91). Tome-se como exemplo o filme de Sofia Coppola *Marie Antoinette* (2006), ainda que não se trate de uma autobiografia, recorre a uma figura da história para desconstruí-la e trazer para o tempo contemporâneo outra roupagem.

As ideias de Philippe Lejeune foram transgressoras no meio académico, uma vez que o autor colocou a biografia distante dos géneros vizinhos (memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário, autorretrato, ensaio), alicerçada aos fragmentos das narrativas íntimas (memórias, diário e autorretrato) próprias da composição autobiográfica. Lejeune atesta sobre a definição de autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2014). O pensador coloca a linguagem da autobiografia no lugar de prosa, o assunto tratado à vida particular de uma pessoa real, e a narrativa construída em modo retrospectivo: “para que haja autobiografia é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (Lejeune, 2014). A marca do texto é do autor que assume a responsabilidade da enunciação, o leitor sente a presença do autor, na medida em que o narrador e a personagem fundem-se e falam a mesma voz na primeira pessoa, ao contrário do pacto romanesco que coloca a identidade autor-narrador-personagem na condição ficcional da narrativa. Com a proliferação e democratização dos meios, a autobiografia deixou de ser discurso literário e passou a ser uma prática comunicacional. Nesse sentido, as narrativas autobiográficas expandidas para outros suportes são também estudadas por Lejeune e mantêm-se no

pacto autobiográfico, ou seja, no pacto de identidade da relação autor-narrador-personagem. Lejeune afirma: “o cinema autobiográfico começa portanto a existir, diferente da autobiografia escrita, mas também diferente do filme de ficção, a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental” (Lejeune, 2014). A democratização dos meios e os seus custos permitiram que mais pessoas pudessem materializar as suas ideias, potencializaram as construções autobiográficas e os acessos a meios menos mediáticos fora do circuito comercial. Segundo Lejeune (2014), existem, no entanto, parâmetros que devem corresponder ao referencial do pacto-autobiográfico que não se dissocia da criação artística: a montagem, o ritmo entre planos, a performance da *voz off* da narração e a banda-sonora são escolhas estilísticas equilibradas que não destroem o pacto autobiográfico. Por outro lado, Arfuch (2010) opõe-se a algumas visões de Lejeune, coloca em causa o referencial dominante, o do pacto autobiográfico na construção da narrativa autobiográfica e a distinção entre narrativa autobiográfica e ficção. É com *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau (1964), o fundador da prática discursiva fundada em relatos íntimos, que esta ideia começa, paulatinamente, a ter mais aliados. Arfuch (2010) considera a importância da evolução da autobiografia e destaca a força que pode ter enquanto implicação do sujeito-autor da narrativa, a sua subjetividade, a recuperação do passado para pensar o presente.

Deste modo é inevitável afirmar que a discussão do tratamento da autobiografia recai, sobremaneira, sobre o realizador e da história da qual também é autor, mesmo que se encontre a viajar sobre as memórias, arquivos e declarações da história dos seus pais. Não se pode esquecer nem negligenciar o facto de que o próprio, enquanto membro de uma família, partilha a mesma árvore genealógica que os protagonistas do seu trabalho; nessa instância seria uma leitura superficial esquecer que pouco lhe pesa o lado emocional e pessoal. A história da vida do realizador abre também a cortina para expor o que lhe é mais vulnerável perante o espetador que o julga, não só como profissional que trabalha uma narrativa, como também o que desvenda e põe a nu a sua história de um modo mais direto, mesmo que seja trabalhada de uma forma mais abstrata e experimental.

Sidman afirmou que a “Criatividade é a produção do não usual.” (Sidman, 2009, p. 194). Há quem diga que o behaviorismo ficou anos-luz de entender o processo

complexo da criatividade porque recorre à variação de comportamento. Criar significa experimentar e ao fazê-lo o ser humano apropria-se cada vez mais da sua realidade. Esta questão ontológica leva-a para outro ponto. Criar não diz respeito a ficar no passado, mas sair da zona de conforto por causa dele, ou seja, agir de acordo com a experimentação, deixá-la conduzir, permitir que a potência singular tome o primeiro lugar no processo de criação, pois pode ser revolucionária e, mesmo assim, manter-se na prudência ousada - aquela que experimenta sem se desalinhar do processo. Quando o ambiente tem sempre os mesmos comportamentos o mesmo pode condicionar a experimentação, mas também pode ser um potencial para a experimentação que quanto mais produtiva mais liberdade sente. Ser livre é ser criativo, Espinosa (1992) refere-se a um *conatus*, isto é, o esforço para perseverar a existência; por sua vez Skinner (1995) ressalta o valor da seleção do comportamento. Os dois pensadores encontram-se na busca pela força do inconformismo, da diferença, da ampliação e da experimentação, todos estes dinamismos circulam à volta do eixo do conhecimento e autoconhecimento, pois galga-se um caminho que nunca foi pisado antes, a potência de criação é a potência da criação da natureza, o princípio de todas as coisas é auto-produtor e auto-dinamizador: “Tanto na seleção natural quanto no condicionamento operante, o aparecimento de ‘mutações’ é crucial.” (Skinner, 1995, p. 191). Tanto Skinner (1995) , quanto Espinosa (1992) foram assertivos ao mostrarem os benefícios da clínica da experimentação como melhor modo de afetar e ser afetado pelo mundo. Nesse sentido, devolve-se uma resposta diferente sobre o behaviorismo, que afinal de contas é uma porta aberta para as diferentes direções que Espinosa (1992) e Skinner (1995) ofereceram.

Catarina Vasconcelos, por exemplo, na sua primeira longa-metragem “A Metamorfose dos Pássaros”, a propósito da sua entrevista para o 9º Olhar do Cinema, Festival de Cinema de Curitiba, Brasil, 2020, refere como os mistérios de cada família existem e são mantidos como mantas invisíveis estendidas ao sabor do vento, para que a família viva uma espécie de fantasia perfeita que permite não mexer na sua viga estrutural emocional, uma vez que os segredos perpetrados por cada uma não incitam a uma rutura umbilical da mesma. A propósito da sua primeira longa, refere que demorou seis anos a concluir o filme *A Metamorfose dos Pássaros* (2021) e cuja demora justifica-se pela dificuldade em tratar um assunto de cariz tão íntimo e pessoal. Por sua vez, A

Family Affair (2015), parte da curiosidade desses mesmos mistérios presentes nas famílias de onde parte a viagem do realizador, filho da protagonista, para ir procurar o fio suspenso e o mistério que perambula no seio daquela família, como que um carregar de uma maldição que passa de geração em geração e que não se deteta. Laurie Anderson aborda, semelhantemente, a relação com a mãe, no seu documentário *Heart of a Dog* (2015), um processo pelo qual passou para avaliar o amor que pensava não ter por ela. Tomando como exemplo estas referências, consegue-se entender que o processo de investigação e a procura de dados permitem, de alguma forma, trazer à luz informação que outrora não garantia uma espécie de evidência, apenas possibilidades que promoveriam uma possível busca do Eu¹⁶. Quando a relação não se resume apenas à camada profissional, essa que muitas vezes se distancia da natureza; mas se enlaça na dimensão emocional entre os protagonistas e realizador/autor da história, o processo de trabalho torna-se mais penoso e doloroso, como podemos entender pelas palavras de Haruki Murakami, numa entrevista publicada na revista *Courier*: “escrever sobre as coisas difíceis leva tempo, e no início muitas ficam submersas no manto da história que muitas vezes exige uma confissão para existir uma reconciliação com os tabus das histórias das famílias.”. O escritor recorda que a sua viagem na escrita começou com *Ouve a Canção do Vento*; o primeiro romance, publicado em 1979. “Antes havia coisas que conseguia escrever e outras que não. As coisas difíceis, muito simplesmente, evitava-as. Pouco a pouco, aprendi a colocá-las no papel, o que, apesar de tudo, é tudo mais agradável... Quando publiquei ‘Ouve a Canção do Vento’, as coisas que não conseguia escrever eram muito mais do que hoje, e tive que fazer uma manta de retalhos com aquilo que era capaz de escrever. O resultado é o que se vê.”. Confessa que só em 2009, ano da publicação de *1Q84*, ganhou alguma liberdade na escrita. Neste romance, descreve uma cena de reconciliação entre o herói, Tengo, e o pai. “As coisas que um homem gostava de escrever e consegue são muito poucas. Portanto, há que variar os ângulos e métodos.”.

Na mesma corrente de exemplos que abordam processos dolorosos, de que maneira se pode olhar para a pintura *A menina Doente*, onde se observa a irmã de Edvard Munch deitada na cama doente? A sua irmã, Sophie, em 1877, aos 15 anos,

¹⁶ O que constitui a individualidade, a personalidade: o eu de cada um. *In*: Dicionário Enciclopédico, Larousse Selecções, p. 359.

faleceu quando o artista tinha um ano a menos e a mãe dos dois faleceu também da mesma causa de doença.



Figura 1 - *A Menina Doente*, (1885-1886). Edvard Munch

Muitos dos quadros de Edvard Munch gritam uma dor silenciosa mas ruidosa. O norueguês soube representar a sua vida que serviu de potencial criativo para a produção das suas obras. Sente-se a dor pela qual passou ao longo do seu processo criativo, a sua relação com a dor de existir. O pintor norueguês lidou, ao longo da sua vida, com muitas perdas. *Morte no Quarto da Doente*, de 1895, apresenta a dor psicológica de um ambiente onde permeia a doença como *punctum*¹⁷ da imagem (Barthes, 2015). A atmosfera retrata todas as implicações psicológicas e físicas do momento. Saltam à vista elementos biográficos, como o retrato de duas irmãs do pintor, Inger, de pé, e Laura Munch, sentada; no primeiro plano. Munch auto-retrata-se de costas para a paciente, revelando não suportar olhar o acontecimento. O pai, Christian,

¹⁷ “Dois níveis distinguidos por Roland Barthes a propósito da imagem fotográfica. Punctum - ‘o que me marca’, - elemento da imagem que parece não ter significado intencional, mas que remete para uma subjetividade do espectador e influencia a sua percepção da imagem. O punctum abrange, em parte, a noção de sentido obtuso desenvolvida por Barthes em oposição ao sentido óbvio do sentido (studium).” (Journot, *Vocabulário de Cinema*, 2020, p. 159)

e a tia Karen estão de pé junto à cadeira próxima à cama. A personagem masculina de costas pode ser Andreas, o irmão de Munch. A pintura enquanto suporte tem como atributo representar o momento presente da temática inscrita, mas, por vezes, permite também plasmar uma leitura de um antes e depois de um acontecimento. Mas, neste caso particular, *A Morte no Quarto do Doente* (1885) exprime a perpetuação do sofrimento de todas as personagens.



Figura 2 - *A Morte no Quarto do Doente*, (1885). Edvard Munch

Todo o trabalho de Munch é autobiográfico por natureza, além da morte da sua irmã pintou a ruptura violenta com a sua amada Tulla Larsen, as emoções que daí transbordaram, as noites que passou nos bairros de Oslo, as suas caminhadas à beira-mar e a sua casa. Por fim, a pintura mais mediática, *O Grito*, é uma alegoria do que sentiu quando passou às margens do fiorde de Oslo ao pôr-do-sol.

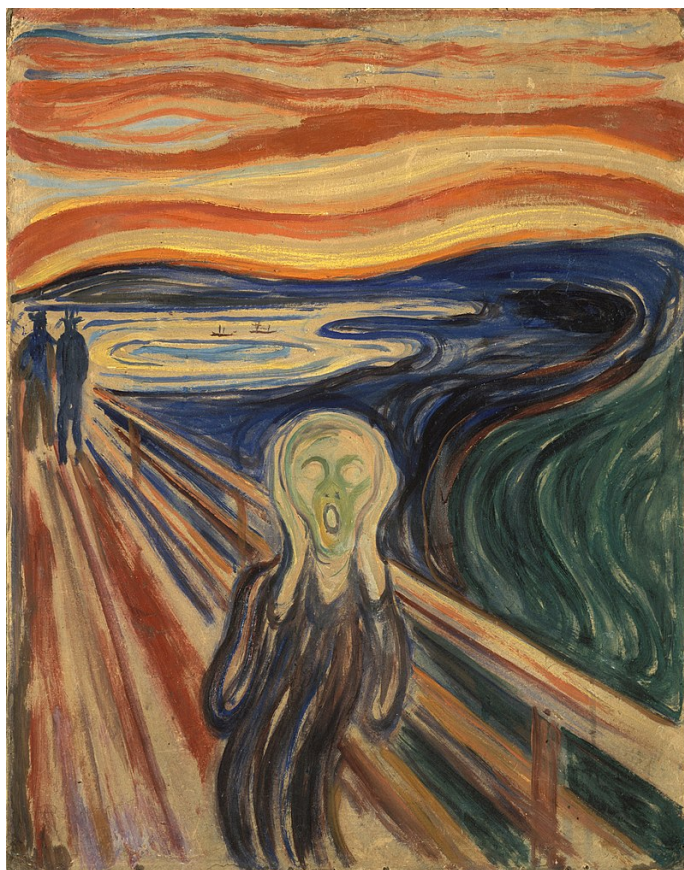


Figura 3 - *O Grito*, (1893). Edvard Munch

No caso do documentário *Laerte-se* (2017), co-realizado por Eliane Brum e Lygia Barbosa, é explorada a história de Laerte, uma das *cartoonistas* mais emblemáticas e brilhantes do Brasil que, nesta etapa da sua vida, após 60 anos a sentir-se “a habitar um corpo que não se sente seu” (Laerte), quer fazer uma cirurgia de redesignação sexual, mas, pela confusão emocional provocada por vários medos, fá-la prorrogar o acontecimento. Laerte questiona: “pode, mas deve”? *Laerte-se* (2017) é iniciado com uma conversa entre Laerte e uma das realizadoras que, durante meses, insiste e tenta convencer a protagonista a prosseguir com a rodagem do documentário. No entanto, a *cartoonista* desabafa que o documentário pode trazer uma imagem que não quer, pois pode causar-lhe dor ao que sempre tentou proteger, a sua privacidade. Prorrogar a rodagem do documentário foi a estratégia que Laerte encontrou, pela dor e zelo que a exposição desta produção poderiam-lhe causar; todavia, uma das realizadoras afirmou que criar “monstros com gordura” só iria prejudicar o processo. O que se pretende definir neste ponto é que expor a própria vida provoca dor e uma certa ansiedade,

porque ninguém sabe o que decorrerá daí e qual a reação do público. A partir do momento em que o documentário é finalizado e projetado no ecrã, o mesmo deixa de ser sobre a vida de alguém e passa a ser de todos. A arte mergulha no caos para fazer nascer a obra porque existe eternidade nela contida, por isso, o artista, seja qual for a expressão, procura recolher do mundo uma possibilidade através da sua obra, nessa medida a *tabula rasa* assusta o escritor e a tela em branco o pintor, mas cada movimento concorre para o bem da obra, restituindo o infinito a partir do finito. Pinta-se, esculpe-se, compõe-se, escreve-se com sensações. Pinta-se, esculpe-se, compõe-se, escreve-se sensações (Deleuze & Guattari, 1992, p. 196).

Do mesmo modo, a expressão da arte impele o sujeito à prática da experimentação, é preciso dedicação e uma correspondência entre as partes. A exploração do músico, no processo de composição, passa por definir os acordes, quais as notas que quer, o ritmo, o andamento, a textura, o timbre. Todos esses passos, essas decisões: o cuidado, a dedicação e insistência com pré-conhecimento fazem parte da tarefa do artista. Após esse trabalho imersivo, nasce a obra que vive por si e carrega autonomamente parte do infinito consigo, não pertence mais a quem a criou, mas ao mundo, nessa perspectiva contém em si eternidade. Para que tal aconteça é necessário um plano de composição, onde reside a personagem estética, que poderá ser, porventura, o heterónimo do autor que fala pelo autor. Ao passo que a filosofia trabalha com personagens conceituais, a ciência com personagens referenciais, a arte precisa da personagem estética para extrair afetos, porque a arte tem o poder diferenciador e permite sair-se da experiência de maneira diferente, é esse o objetivo da arte, assim que se acaba de ler um livro ou de ver um filme retorna-se a casa depois de uma grande viagem, mas nunca se regressa igual. As artes produzem essas intensidades porque o artista é gerador de sensibilidades que transmitem sensações. A arte tem a capacidade de criar novos mundos, de “criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 233).

Na ética aristotélica o prazer e a dor constituem duas vias importantes para se ser virtuoso de carácter, se se amar e se se odiar as coisas certas: "o prazer e a dor prolongam-se por toda nossa vida, e são de grande importância para a virtude e para a

vida feliz, uma vez que as pessoas decidem fazer o que lhes é agradável e evitam o que lhes é penoso" (Aristóteles, 1998 *apud* Marques, p. 1). Para os estóicos o prazer era vil, para os epicuristas o prazer representava parte do bem. Decerto que a tendência humana é buscar prazer e não dor, mas nem todo o prazer está relacionado à felicidade. O prazer associado a uma atividade excelente é um prazer digno, o prazer associado a uma atividade vil é vicioso; na visão de Aristóteles, quando provem de fontes vis não pode ser procurado pela pessoa virtuosa. Aristóteles definiu o prazer como: "um certo movimento da alma e um regresso total e sensível ao estado natural" (Aristóteles, 1998 *apud* Marques, p. 1), o prazer orientado para o bem faz com que o auto-desenvolvimento aprimore as competências de um músico, por exemplo; por contraste, a dor oprime esse movimento, e reduz a atividade. O substantivo feminino Dor provém do latim *Dolore* (penalidade) e do grego *Poine* (punição). A partir do século XIII, a dor representa aquele que sente dor ou angústia. Nos diferentes tempos os conceitos assumem interpretações variadas.

Na generalidade, os filósofos antigos não fizeram um grande esforço para justificar ou eliminar a dor física, só na rara exceção quando elogiaram os que souberam resistir à dor. Mas há um momento na história da humanidade que o paradigma muda, não só a dor moral, mas também a física representadas na pessoa de Cristo, cuja dor assume uma função salvífica. Este comportamento, sem precedentes, não é só revolucionário para todo o pensamento antecedente, como também abre caminho para outra aceção. Tomando essa linha de pensamento, a dor deixa de ser uma espécie de tormento do qual se deve libertar, mas deve ser aceite e fazê-la frutificar como instrumento de redenção: "não se pode representar o Cristo flagelado, coroado de espinhos, crucificado, agonizante nas formas da beleza grega", observou Hegel (Hegel, *Estética*, 1980 *apud* Eco, 2008, p. 53). A dor física é uma desordem atômica que se torna uma mensageira que informa sobre a disrupção física, mas cuja ação é necessária para alterar a situação. O sábio não rejeita a dor, segundo Epicuro encara-a de braços abertos, ouve o recado e lida com os encargos que a mesma exige. Epicuro não se interpõe à dor, pelo contrário abraça-a e mede os afectos, colocando-os à sua disposição. Daqui surge o remédio que religa o corpo ao processo de cura, na perspectiva de procurar-se ter uma relação ética com a dor. Lidar com a dor sobrepõe ação em detrimento do sofrimento, colocando-o no lugar de ferramenta ativa

que transforma os pensamentos associados à dor em superação. Enquanto Epicuro buscava o prazer, soube reservar um lugar para a dor, se calhar, tenha sido por isso, que soube fazer bom uso da dor (Trindade, [s/d]).

Aristóteles considerou a tragédia mais perfeita escrita por Sófocles, intitulada Édipo Rei, 427 a.c.. O filósofo grego refletiu o seguinte sobre a tragédia, “A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a catarse¹⁸ de tais paixões.” (Aristóteles, 2008, 1449b, p. 24). Segundo o filósofo, o poeta não imita acontecimentos reais, mas o que poderia acontecer de acordo com as leis da verosimilhança e da necessidade. Dá-se como exemplo um filme. Ao representar-se determinado contexto do temperamento explosivo de uma personagem numa situação de conflito é verosímil que a cena se encerre com uma discussão. Nessa instância Aristóteles afirma que a poesia tende a imitar o universal. Ao visualizar-se o filme não se está a analisar o comportamento da personagem em específico, mas sobre o ser humano em geral, pode até ocorrer identificarmo-nos com a personagem e pensar que, na mesma situação, agiríamos da mesma forma. Ora, o momento de prazer ou de entretenimento não é vazio em si, gera pensamentos e torna legítimo o pensamento que Platão descartou, isto é, aprender sobre a natureza das ações humanas. No desenrolar da história descobrimos que Laios foi morto por Édipo, pelo seu filho, que em seguida casou-se com a sua mãe Jocasta. Voltando à definição de tragédia aristotélica, pode entender-se os conceitos de temor e compaixão que estas obras despertam. Quanto ao temor, o filósofo afirma: “é uma aflição ou perturbação resultante de se imaginar que suceda uma desgraça destrutiva ou dolorosa e que esses acontecimentos não pareçam distantes, mas próximos e imediatos.” (Aristóteles, 2008, 1386b pp. 12-13). Sente-se esta aflição deste o início da história de Édipo, logo no início da trama, suspeita-se que Édipo matou Laios e casou-se com a própria mãe, conforme novos factos surgem a suspeita confirma-se, mas permanece a possibilidade de que exista outra explicação, quando a verdade é revelada já não se sente temor, mas compaixão de Édipo. Aristóteles sugere uma ação sobre a emoção que se sente, apela à

¹⁸ Catarse: Segundo Aristóteles, a “purificação” experimentada pelos espetadores, durante e após uma representação dramática. *In* Dicionário Enciclopédico, Larousse Selecções, p. 195.

compaixão sobre os que são atingidos pela desgraça sem a merecer. Neste momento é gerado o sentimento plural quando a plateia descobre a verdade acerca da desgraça de Édipo, ao descobrirem que o seu destino se realizou, que matou o próprio pai e casou-se com a sua mãe. Sofre-se com a sua dor que se torna universal, mas sente-se com menor intensidade em comparação se se vivesse essa experiência na primeira pessoa. O resultado de tudo isto é a catarse das emoções, isto é, a purificação ou purgação; em suma, a tragédia e outras formas de arte para Aristóteles têm este potencial uma vez que permitem fazer a purificação ou limpeza, mas, ao contrário do corpo, estas limpam as emoções, depois de experimentar o temor e a compaixão no teatro, o espetador é libertado do seu peso e da sua dor. A arte imita a vida e todas as suas emoções vêm atreladas. A catarse não preenche apenas a alma do espetador, intervém também e permite que o autor faça essa purificação. A tendência do Homem dirige-se em caminho da felicidade, mas a arte é uma afirmação dessa necessidade humana, o paradoxo afirmativo de que a dor não existe sem alegria.

(...) o espetador não vai ao teatro ou ao cinema porque aspira mais sofrimento em sua vida: ele vai para viver uma vida de graça, para experimentar a emoção dos dramas humanos sem pagar o preço que se paga na vida real. Quando a luz do cinema acende, o sofrimento se revela fictício, provocando um alívio equivalente ao que experimentamos ao acordar de um sonho mau. Exatamente o contrário do que ocorre na vida, onde o sofrimento é real, a perda é real, a luz não acende ao final do espetáculo nem os atores, que “morreram” em cena, se levantam, vivos outra vez, para agradecer os aplausos. (Gullar, 1995)

Para Gullar (2015) deve existir um distanciamento entre o indivíduo em dor e o seu sofrimento, só assim terá a capacidade de a usar e torná-la numa obra. Contudo, o artista pode utilizar a dor para o processo catártico e, assim, transformá-lo em cura. Alguns artistas utilizaram tanto a dor física quanto a psicológica/emocional para se autorretratarem. Frida Kahlo teve esse estatuto, devido ao seu isolamento social por causa das maleitas que sofria, espelhou-se várias vezes: “Pinto a mim mesma porque estou quase sempre sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor.” (Poppe, 2020). A pintora mexicana não deixou de passar a mensagem honesta que seria a manifestação mais direta da dor que sentia.

Ora, há duas grandes poéticas, susceptíveis, aliás, de se subdividir e, eventualmente, se entrecruzar. A poética clássica, aristotélica, consiste

na ação e na representação. Nela, o centro do poema é constituído “pela representação de homens que agem”, ou seja, pela encenação do texto por um ou mais actores que expõem ou mimetizam uma sequência de acções que acontecem a personagens segundo a lógica que faz coincidir o desenvolvimento da ação, da personagem e do discurso, a era romântica opôs uma poética dos signos: o que faz a história não é já o encadeamento causal de acções “segundo a necessidade ou a verosimilhança” teorizada por Aristóteles, mas o poder de significação variável dos signos e dos conjuntos de signos que formam o tecido da obra. É, antes de mais nada, o poder de expressão pelo qual uma frase, uma imagem, um episódio, ou uma impressão se isolam para apresentar, a si próprios, a potência de sentido – ou de ausência de sentido – de um todo. Depois, há o poder de correspondência em que diferentes regimes de signos entram em ressonância ou dissonância. É, então, o poder de transformação, pelo qual uma combinação de signos se fixa num objeto opaco ou se manifesta numa forma de vida significativa. Por fim, é o poder de reflexão, por via do qual uma combinação se transforma em poder de interpretação de outra, pelo contrário, se deixa interpretar por ela. (Ranciére, 2014, p. 260)

Na visão de Aristóteles a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história, pois refere-se ao universal, e a história ao particular. O historiador e o poeta diferem entre si, não por escreverem em verso ou em prosa, mas porque um refere-se aos eventos que de facto ocorreram, e o outro aos que poderiam ter ocorrido. Pode-se arriscar dizer que Aristóteles foi o filósofo antigo que mais procurou entender toda a complexidade humana. A *Poética* de Aristóteles tem um carácter pedagógico, a sua abordagem procura um olhar prático e normativo, mas também investiga as origens históricas e filosóficas do texto poético. A essência do texto poético para Aristóteles é a *mimesis, grosso modo*, a representação ou imitação. As artes como a escultura operam a partir da lógica da *mimesis*, para si é algo fundamental e transversal ao humano a capacidade da representação do outro como principal fonte de aprendizagem para a humanidade, pois o ser humano é o mais mimético de todos os seres, e por isso aprende e sente prazer nas representações. No caso da *mimese* do texto poético é aquela que imita ou representa a ação humana utilizando o Metron (métrica), por oposição ao texto do historiador que relata e não representa, quem representa é o poeta. Isto quer dizer que o Mythos (enredo) escrito na forma de um relato não é poesia, independentemente da métrica, mas no caso da peça que relata exatamente a mesma coisa, por meio de uma representação fantasiosa, é poesia. Esta premissa refere-se a todos os modos de poesia contemplados por Aristóteles: épica, ditirâmbica, nómica, trágica, cómica; no entanto,

para o filósofo entre todos os modos a mais sofisticada seria a tragédia. A arte mimética é a representação da ação humana, mimese é algo inato do humano: prazeroso e natural, belo e ético. A mimese poética é um tipo sofisticado de representação em métrica, nesta perspectiva, a poesia é fundamental para a apreensão e a sua importância não é meramente estética, é também política e moral. A poesia é intrinsecamente maior porque pelo meio da representação alcança-se uma amplitude filosófica maior, como já referido, a História trata do particular, a Poesia do universal. Enquanto para o historiador Édipo é a história do rei de Tebas, para Sófocles é a representação da inexorabilidade do destino *versus* a prepotência humana, não há, portanto, melhor forma do que a tragédia para o representar. A partir de então Aristóteles conduz o leitor às melhores diretrizes para a escrita de um guião. A *Katharsis* (catarse), por sua vez, para a psicologia, é uma espécie de alívio de emoções negativas a partir da elaboração psíquica do objeto de sofrimento, de outro modo para algumas religiões a catarse é um processo da purificação da alma, já para as artes, hoje em dia, catarse é a realização de um ímpeto do artista, que procura a sua realização nas emoções. Para Aristóteles, é a cura, a realização, purificação e estética – a catarse causada pela tragédia é o mecanismo da purificação da alma do público e das suas agonias. O terror, o medo e a piedade que se vivencia ao assistir-se à tragédia de Édipo ajuda a elaborar e a purgar esses sentimentos negativos que estão presentes na vida de todos os seres humanos. A tragédia é aquela que permite chegar ao processo de cura e a essa universalidade. Aos olhos de Aristóteles, a tragédia é o melhor género poético, pois é nela que se encontra a aprendizagem da *mimesis*, o debate moral e cívico e o potencial de curas fundamentais para o sujeito do seu tempo. Para Aristóteles, é a dualidade: para dentro e para fora, é política e estética, é educação, mas, também, é cura (Aristóteles, 2007).

Schopenhauer afirmou: “Querer é essencialmente sofrer e, como o viver é querer, toda a existência é essencialmente dor.” (Schopenhauer, 1985, p. 14). Seguindo esta lógica, o conhecido como o filósofo pessimista, admite que viver implica sofrer. De paradoxos é feita a vida e sobreviver à mesma é o desafio dessa dinâmica. Mais acrescentou: “A arte é uma redenção – Ela livra da vontade e portanto da dor – Torna as imagens da vida cheias de encanto – A sua missão é reproduzir-lhe todas as cambiantes, todos os aspetos – Poesia lírica – Tragédia, comédia – Pintura – Música; a ação do génio é aí mais sensível do que noutra arte.” (Schopenhauer, 1985, p. 38).

CAPÍTULO 2 – ESTADO DA ARTE: INFLUÊNCIAS E CRUZAMENTOS

2.1. Filmes e cineastas da autobiografia: alguns estudos de caso (*Elena* de Petra Costa, *A Family Affair* de Tom Fassaert e *No Home Movie* de Chantal Akerman)

Para aprofundar as dificuldades que a gestão do património familiar impõe no desenvolvimento de um documentário biográfico ou autobiográfico, analisam-se as abordagens seguidas por três documentários: *Elena*, de Petra Costa (2012), *A Family Affair*, de Tom Fassaert (2014), e *No Home Movie* (2015), de Chantal Akerman. Tentar-se-á guiar a análise destes casos particulares a partir da identificação de temas, subtemas e perfis das personagens (redondas e planas) dentro da estrutura familiar. São vários os exemplos que o género do documentário nos dá de realizadores que documentaram a sua própria história ou que partiram de uma parte da história pessoal para realizar o seu próprio filme.

Estes três documentários têm como denominador comum três realizadores cujo envolvimento narrativo espelha uma parte do que são. *Elena* de Petra Costa retrata uma travessia emocional acompanhada pelo tom confessional da voz da realizadora que procura os resquícios da sua irmã, que faleceu quando esta tinha apenas 7 anos e a sua irmã 19 anos, nas ruas de Nova Iorque e no arquivo de família. Parte dos arquivos, diários da sua irmã, testemunhos dos seus pais e viaja até à cidade que os olhos da sua irmã observaram pela última vez. *Elena* expõe a passagem dolorosa que vislumbra a (possível) catarse de um luto longo talvez nunca concretizado. Certamente que a produção de *Elena* foi, para Petra Costa, um processo doloroso e difícil pelas memórias com que teve que se confrontar ao longo da produção, mas necessário para desenterrar a sombra da sua vida que a vinha a incomodar e a causar-lhe muita dor. Petra Costa é como se fosse a sua própria irmã, mata-se para voltar a renascer. *Elena* propõe uma análise afetiva, assume o stress e o esgotamento emocional com vista à purificação. Petra Costa, neste trajeto pessoal, pretende refletir sobre a existência, nadar em contracorrente, num mar turbulento, para tornar as suas escamas mais fortes, e tornar-se quem já não é. Foucault anunciou a morte do Homem por causa da sua angústia e da impotência para reinventar-se, acabando por levar à morte da existência pelo

esgotamento (Foucault, 1984, p. 6); mas, neste caso, Petra Costa sabe que com *Elena* o devir surgirá. A realizadora brasileira faz uma viagem poética para colar os estilhaços e reconstruir a história suspensa remetida ao arquivo da sua família. Obviamente que Petra Costa, enquanto realizadora da sua história familiar, carrega em si o trauma da perda trágica da sua irmã e cuja forma que encontrou para partilhar com o espetador a sua dor foi segurar-se às memórias para trazer à superfície as reminiscências que lhe abrem um caminho para as questões que não encontra respostas, porque a quem é perguntado já não é possível obtê-las.

Nesta condição, quando o realizador se torna a sua projeção, as questões colocadas em narração tentam procurar perceber o que aconteceu na sua vida; este processo, apesar de doloroso, torna-se enriquecedor e propõe-se a abrir a barreira, que, outrora, foi submetido e deixado em suspenso. Claro que nem todas as biografias e autobiografias têm o peso desta história, mas, seguramente, Petra Costa causou um impacto no mundo inteiro, com o seu primeiro documentário, pelo seu alcance e singularidade. Relaciona-se *Elena* à potencialidade da *Poética* aristotélica, pois convida o espetador a sentir compaixão pela protagonista da história e a fazer a catarse ao lado dela. Com ela chora-se, sente-se a sua mágoa, a sua dor, a sua perda. Petra Costa conseguiu transformar esta poética trágica numa identificação grupal, as pessoas conseguem identificar-se neste processo trágico que serve de elo para a reconstrução de outras histórias de outras pessoas que passaram pelo mesmo e tiveram que se silenciar pelos seus constrangimentos. *Elena* serve de exemplo de como a busca da história da irmã pode ser uma caminhada emocionalmente dura, mas de procura do Eu. Debruça-se também sobre um tema transversal a todos os seres humanos, sobre a morte. A realizadora discursa no formato de carta que destina à sua irmã para compor a narrativa fílmica, como uma carta audiovisual: “Queriam que eu te esquecesse, Elena. Mas eu volto para Nova Iorque na esperança de te encontrar nas ruas. Trago comigo tudo que você deixou no Brasil. (...). Hoje, eu ando pela cidade ouvindo sua voz”, ouve-se este pensamento na narração de Petra Costa, *Elena* (2012). Toda a exploração que Petra Costa fez dos diários da sua irmã fizeram tornar este documentário uma carta pessoal porque a realizadora reviu-se no tipo de escrita da sua irmã que a inspirou a partir desse ponto para o tornar poético e reflexivo. Subentende-se um estilo *baudelairiano* cuja tónica presente tece sobre a subjetividade, introspeção, preferência

pelo impalpável, enaltecido mais tarde por Charles Bukowski, sem medo de atirar para as folhas o que realmente lhe surgia na mente. Para Petra Costa existe um silêncio enorme à volta do suicídio, um problema sintomático que tem vindo a “contagiar” muitas pessoas. Decorrente desse conflito, a realizadora teve como urgência falar sobre a ideação suicida, motivada pelas “crises invisíveis, dessas epidemias silenciosas de tristeza que podem desaguar”, entrevista Jornal Futura, (2013). A realizadora afirma que a Organização Mundial da Saúde (OMS) refere que se pessoas com ideação suicida deveriam ter apoios adequados, 90% dos suicídios poderiam ser evitados, é, de igual modo, a favor da prestação e sensibilidade para com pessoas que lidaram com a morte de algum ente querido. Petra Costa criou, paralelamente ao documentário, ações de sensibilização e prevenção contra o suicídio. Neste sentido, o papel do documentário pode ter também, além da reflexão que causa, um potencial pedagógico que muitas vezes não é abordado e cuja profundidade da temática é grandemente negligenciada. Existe um silenciamento social devido ao medo da exposição feita através de publicações, ficcionais/reais que podem estimular a desencadear novos casos do “efeito Werther¹⁹”. A arte passa assim a instrumento, para abordar temas tabu com novas reflexões, nesta medida o poder que tem é incomparável a todos os outros.

Pelo filme-carta, a documentarista explora a relação umbilical da sua vida com a história da sua irmã Elena Andrade. Tenta recuperar a sua existência e perceber o motivo pelo qual esta história terminou em tragédia: cenas da adolescência, o desejo de se tornar atriz, a busca pela auto-realização, a viagem para Nova Iorque e o seu gradual entristecimento depois de uma série de frustrações: todos estes problemas desencadearam o suicídio. No decorrer da ação, Petra Costa partilhava também o seu percurso de vida com interesses semelhantes aos da sua irmã: “Elena, você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce, e dança”, *Elena*, (2012). Observa-se a dimensão ficcional no tom filme-carta, a exibição das imagens de *Elena* e a sua dinâmica visual, a dançar, a encenar, a caminhar, a conversar, extraídas do arquivo da família, marcadas por uma música nostálgica tocada a piano e marcada por uma narração nostálgica em *voz off*. As imagens traduzem a condição ficcional que é expressa no tratamento das diferentes texturas e estéticas de fotografias

¹⁹ Imitação do suicídio por uma pessoa sugestível. O termo surgiu do livro *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe, 1774.

distintas e filmes de família que se tornam impressionistas e símbolos mnemônicos. Os vários suportes misturados e reproduzidos são amplamente explorados e resultam numa linguagem única, pois não interrompem o processo de correlação entre público-autor, a narrativa torna-se epistolar, compõe-se visualmente através de suportes presentes na casa de qualquer família: fotografias, filmes de família, gravações de voz de Elena em VHS, cartas e desenhos.

O modo poético de *Elena* evidencia a subjetividade que traz à superfície o desencanto, a melancolia, a falta de perspectivas e o sentimento de inadaptação; possui também preocupação estética. Em *Elena* os planos são valorizados e as impressões de Petra Costa respeitam o universo que pretende abordar, são também criados os desdobramentos da encenação e as nuances da dinâmica da sua personagem que, no processo de tornar-se mulher, sobrepõe as suas identidades em si mesma, a irmã e a sua mãe. A narrativa é intransferível, uma vez que a modalidade dos textos literários e fílmicos só seriam possíveis se realizados por Petra Costa pela vivência que a mesma tem com a história. No entanto, não se pode entender que *Elena* seja um exercício narcisista, pois contém a universalidade abordada na tragédia exemplificada por Aristóteles. Apesar da sua universalidade, Petra Costa parte da sua personalidade, da sua experiência pessoal para tornar-se pessoa-personagem que responde à construção dramática, uma vez que fala da sua vida pessoal que se molda às regras da ficção. Bill Nichols destaca o poder do documentário que tem como capacidade trazer à luz questões atemporais (Nichols, 2010). *Elena* permite a reflexão que relaciona a autoficcionalidade com a utilização da encenação refletida tanto em Petra Costa como em Li An, a sua mãe. João Moreira Salles analisa *Elena* da seguinte forma:

Esse é um filme que nasce, evidentemente, de uma dor quase inominável, de uma tragédia, e, portanto, de uma falta, de uma cisão no real, de uma coisa que falta ser simbolizada para ser tolerável, e o que o filme faz é dar nome a essa coisa, organizar essa dor e torná-la, portanto, eu não diria tolerável, mas, é possível incorporá-la e seguir adiante na vida. Simboliza aquilo que ainda não tinha nome e que talvez seja a função essencial da arte: nomear, nomear o que não tem nome ainda. E a única maneira que vocês encontraram para fazer isso foi através da encenação, até porque o real é terrível demais. Então, a encenação é uma maneira de se aproximar dessa dor de forma possível. Eu vejo a encenação como a possibilidade de falar disso. (informação verbal). *A perspectiva da encenação em Elena* (2013), debate entre João Moreira Salles, Petra Costa e Daniela Capelato. Itaú Cultural.

Daniela Capelato, consultora criativa do filme, destaca que *Elena* constitui-se a partir do olhar de três mulheres que comungavam do mesmo sonho de serem atrizes, por isso sente-se a presença cénica e a encenação como parte da beleza do documentário, o encenado e o não encenado promoveram liberdade para a construção narrativa desenhada pela entoação de Petra Costa, pelo sotaque, dicção, gestos e movimentos. O uso da voz é preponderante neste documentário, pois cria no casamento imagem-narração uma infinidade de produções de sentido. Petra Costa encena-se a si mesma e torna-se na sua irmã que queria ser atriz, a certo momento a sua identidade confunde-se no documentário quando é representada por Ofélia, o epíteto, neste caso, da representação feminina.

Não deixando de contemplar o espírito de documentário familiar e intimista, Tom Fassaert também constrói um documentário à volta da sua família para descobrir mistérios deixados numa caixa largada num quarto escuro. No caso particular de *A Family Affair* (2015) é incrível como as personagens vão deixando de ser centrais e deambulam para outros hemisférios, são personagens redondas com complexidade acentuada que evoluem ao longo da narrativa em construção por elipses. No exemplo de *A Family Affair*, tanto o tio do realizador quanto a sua avó vão sendo quais peças de xadrez autónomas. Ora são personagens principais, ora personagens secundárias, tornam-se portanto transmutáveis relativamente às expressões das personagens pelas suas densidades e intensidades inerentes às realidades expostas. Há saltos diegéticos que passam para outro tempo, necessários para perscrutar os mistérios da história. A avó de Tom Fassaert ultrapassa a barreira do mero humano e passa a personagem-símbolo. Aqui o espetador entra em choque quando é tomado pela imprevisibilidade da excentricidade de uma avó que se apaixona pelo neto, o realizador do documentário. O efeito-ficção (Journot, 2020) provoca no espetador um estado próximo de fantasia. Começa por ser o seu pai a personagem principal, depois passa para o seu tio e a sua avó torna-se a grande revelação, a narrativa desemboca no clímax quando é desvendada a paixão romântica de uma avó que nutre paixão romântica pelo seu neto. A narrativa assume características muito próprias, de uma família que se poderia pensar que possui características disfuncionais. O tema, o subtema, as personagens redondas, os planos dentro da estrutura familiar transformam-se ao longo da ação narrativa dinâmica e imprevisível. As personagens protagonistas, passam, sem se

esperar, a secundárias, uma passagem inevitável devido aos acontecimentos imprevisíveis.

A biografia cinematográfica quando tratada e conduzida por um familiar pode ser um processo doloroso, mas, é nessa base de confiança, que podem surgir caminhos de conexão ligados por imagens ou narrativas que se aproximam do Eu ou de uma ideia de Eu. “Marianne Hertz: Modelo e uma mãe perfeita.”: foi com este slogan que foi introduzida ao mundo a avó do realizador Tom Fassaert, numa revista nos anos 50. Um riso estranho é esboçado ao ler-se este título porque a infância do pai e do tio do realizador foi tudo menos perto do perfeita. Ambos acabaram num orfanato em tenra idade, e a relação com Marianne mãe, agora com 95 anos, continua atribulada e interrompida. Pouco tempo depois do seu pai romper todo o contato com a mesma, Marianne convida o seu neto, Fassaert, a visitá-la a África do Sul, lugar onde recomeçou a sua vida. O realizador acede ao pedido e leva consigo a sua câmara, na esperança de recolher peças desintegradas que fazem parte da história da família. Consigo tem impregnada a questão, por que razão há tanta desilusão e ressentimento dos dois lados da sua família, tanto da parte do seu pai e tio, e da sua avó, e por que este conflito perpetuado nunca foi discutido? É este puzzle que tenta montar. Enquanto Marianne necessita ser o foco de interesse para o seu neto, ao mesmo tempo recusa falar sobre os problemas da família. A avó Marianne não está a ser dirigida pelo neto, consegue, conduzir a narrativa para onde ela quer, e, surpreendentemente, descarta o papel que o seu neto pretende realçar, o de mãe e avó. Os mitos e histórias predominantemente negativos que o seu pai lhe contara são o foco do realizador, o *glamour* e a excentricidade que Marianne viveu são os resquícios da sua história que pretende manter e narrar.

Tom Fassaert envolve-se numa trama que o próprio tinha traçado, mas, ao mesmo tempo, pretende investigar a história familiar que é peculiar e dolorosa. Talvez só seria possível levantar o véu através do mediador da lente. Marianne, que seguiu uma carreira de modelo nos anos 1950, relegava intermíntemente os seus dois filhos, Rob (o pai do realizador Tom Fassaert) e o seu irmão mais velho, Rene, para um orfanato. Anos depois, Marianne convidou o seu filho Rob, a sua mulher e os seus filhos para irem viver perto dela, na África do Sul, depois renegou certas promessas e deixou-

os entregues ao destino. Agora, no novo século, a avó decide confiar a sua história ao seu neto. Marianne tem a ideia de como quer que seja contada, mas o realizador está mais empenhado em desvendar os segredos por detrás do comportamento passado de Marianne, a qual está relutante em divulgar, também porque Marianne pretende recuperar e reconciliar a família – anulando o passado e alienando a sua história, colocando-a no lugar de mito. O egocentrismo de Marianne e a sua exigência pela veneração e fidelidade da família, que ainda sofre com o trauma do abandono, parecem monstruosos. O problema moral vai contra o olhar que a sociedade tem sobre uma mãe que supostamente deveria ter o maior amor e cuidado para com os filhos. O filme mostra, também, a sua falta de inclinação ou incapacidade em aderir ao modo patriarcal convencional como algo com que estremecer. No contexto de uma história de família privada pode muito bem ser esse o caso. No lugar de filme a condenação não pode deixar de ter implicações reacionárias e/ou morais. O foco absoluto do realizador nos atos determinados de indelicadeza de Marianne tornam a narrativa da imagem lenta em secções. O clímax, a discussão sobre o retrato de família e o desfecho não totalmente imprevisível do filme colocam o espetador numa destas posições separada por uma linha ténue: não se sabe se está a testemunhar uma crónica familiar investigativa ou se um ato de vingança. “Nada acerca da minha avó me dá a impressão de que ela tenha 95 anos.” (...) “Tudo o que eu sabia acerca da minha avó eram os mitos.” O seu filho Rob confessa ao seu filho: “A tua avó é uma grande manipuladora. Primeiro és o rei depois és relagado a um peão.”. Há choro, muita dor nesta família, cujas vidas foram marcadas por traumas que desencadearam rupturas, conflitos e problemas psicológicos tanto no pai quanto no tio de Tom Fassaert. A sua avó admite que para si a família nunca foi importante, “talvez nunca tenha sido.”, afirma Marianne, *A Family Affair* (2015).

O realizador afirma que o que o levou a fazer *A Family Affair* foi por causa da “caixa de memórias” deixadas e esquecidas num quarto escuro e com a qual queria confrontar-se para tirar debaixo do tapete os problemas escondidos. O seu filho Rob abre o coração ao dizer que o que pretende com o documentário é que a sua mãe tire a máscara antes de falecer, para que se abra uma nova etapa na sua vida, e que tudo seja resolvido, libertando a família para um novo sentido.

Ora, o realizador, enquanto pessoa que dirige o seu próprio filme, faz igualmente parte da história que está a retratar, como um médico que procura investigar a sua patologia e fazer o seu diagnóstico. Eventualmente, nessa viagem insólita, que se move em elipses e hipérbolos, vai tentando, às vezes, sem grande organização lógica, tentar procurar a panaceia para os males conforme se vai confrontando com os mesmos. A produção do filme é vivida de dentro para fora e de fora para dentro. Deste modo, impõe-se, então, a pergunta, qual o olhar que o autor da sua história deve ter, quando se debruça e confronta-se com os conflitos que dizem respeito a si? Será que essa dualidade e esse constrangimento faz com que possa manipular o que pretende? Com que finalidade estaria disposto a expor-se deste modo, e para quê? Qual o processo e as decisões que se devem tomar quando se trata de trazer à luz segredos e constrangimentos? Não forçando a desvendá-los e deixando conduzir-se pela causalidade “real” inerente ao próprio género documental? Ou deve o silêncio confrontar o espetador que trespassa a quarta parede por sentir-se tão incomodado quanto Tom Fassaert, ao perceber que a sua avó apaixonou-se pelo seu neto? Que dificuldade sente o realizador como neto e diretor da sua história, como mediador racional que precisa de um certo distanciamento para não “adoecer” ao contar a sua história pessoal? São questões legítimas que levam a mergulhar e apreender *A Family Affair*, pela sua complexidade envolta essencialmente na imprevisibilidade e complexidade das personagens.

Do ponto de vista empírico, há momentos, para quem dirige a sua própria história, que são relevantes serem neutralizados no que cabe ao campo do sensível e ao distanciamento do ente querido da sua história, para que este maestro seja comandado pela partitura que esboçou para não se deixar manipular por quem protagoniza a história. Uma das estratégias poderá passar pela pré-preparação na qual se ordena a narrativa. No entanto, há quem aja como um músico de jazz de improviso, aquele que sabe de antemão as notas matrizes para improvisar uma peça musical exploratória. Por outro lado, os diferentes processos podem, mesmo nas mãos do realizador, resvalar e serem conduzidos pelas personagens pela força das suas manipulações. Deve-se anular a principal razão pela qual se pensou fazer o documentário, ou assumir a imprevisibilidade? É uma decisão que só compete ao realizador tomar. O realizador comenta, na entrevista cedida ao IDFA - Festival Internacional de Cinema Documental

em Amesterdão (2015), que muitas famílias têm a necessidade de representar como se fossem famílias felizes e escondem as suas sombras tornando-as uma fachada. Tom Fassaeart afirma que levou cinco anos para completar o filme, levou muito tempo porque não queria torná-lo superficial. Para si levá-lo adiante seria a luta que o levaria a saber a verdade contraposta pela da sua avó que a assume como subjetiva. A dada altura a sua avó empurrou-o para dentro do filme, a personagem (que a dado momento torna-se principal) inclui-o na narrativa. No entanto, uma das reflexões mais profundas que o realizador holandês questiona fica suspensa no ar e leva cada espetador a refletir sobre a mesma: se a sua avó apaixonou-se por um neto, e não o vê como tal, como será que concebe as suas outras relações familiares? A reunião da família, foi, aos olhos do realizador, um momento muito teatral mais uma vez conduzido pela sua avó, que ia, aos poucos, ocupando espaço em protagonismo, e o momento em que se apaixonou pelo próprio neto deu-se quando a câmara estaria apontada para si. Todo este teatro montado fá-lo pensar, analisando o filme em retrospectiva, que ao fim e ao cabo quem estaria a realizar o filme seria a sua avó, Tom Fassaeart seria só um instrumento nas suas mãos.

Há filmes que realmente ficarão na intemporalidade da história do cinema e ficam reservados às questões mais humanas e complexas, pois são capazes de originar sentimentos e emoções muito fortes, não somente pela intensidade inerente à obra, mas, também, por terem a capacidade de conferir, em última instância, a correspondência entre artista e espetador. O trabalho de Chantal Akerman é um desses casos, a sua identidade vive fora dela, pois é fácil detetar a pegada criativa da cineasta belga que completou a sua cinematografia com *No Home Movie* (2015). Um filme sobre a sua mãe Natalia Akerman, vítima do Holocausto, que fugiu da Polónia, dos progroms e chegou à Bélgica em 1938. Foi ali, entre quatro paredes, que encontrou o descanso à sua paz ruidosa, uma paz que a fez “dialogar” com memórias traumáticas esmorecedoras, que lhe retiraram a vontade de se relacionar e conhecer o universo externo àquela casa e ao resto do mundo que se encontrava, cada vez mais, em rotação máxima à procura de uma lógica tecnológica, que procurava na relação social à distância a aproximação. A sua mãe ficava sozinha naquela casa à espera de um novo encontro com Chantal que saciava a sua sede ao conhecer mais realidades viajando, ou com a sua outra filha Sylviane. A vida de Natalia foi pontuada por encontros e despedidas das suas filhas, das

longas viagens feitas por Chantal, cuja relação se caracterizava como se fossem duas adolescentes, ou por Sylviane, a irmã da cineasta que cuidava da sua mãe. Pouco a pouco, observa-se Natália a afastar-se do mundo, como folhas de uma árvore que aparece ao longo do filme como metáfora dançando lentamente ao sabor do vento. O ponto culminante desta história é o que suscita a emoção no espectador pela sua força silenciosa visualmente penetrante, Natália parece que está a dormir numa poltrona reclinável e Chantal, informada por um médico que a sua mãe não deveria dormir, tenta acordá-la; adiando, assim, a viagem daquela que poderia ser a última “despedida”.

O processo deste filme foi doloroso para a realizadora assim que terminado. Chantal Akerman trata o espaço familiar como centro de intimidade e de estranheza, é no deserto israelita que esboça a sua introspeção. Ser-se forçado a partir, a distância das raízes, destaca uma ideia de essência (Baptista, 2019). Nada mais restou em termos artísticos e pessoais para Akerman, uma vez que não se conseguiu afastar entre autoria e personagem.

A princípio a cineasta começou o processo do documentário sem consciência exata, foi-se apercebendo que se pensasse muito sobre o mesmo seria atingida pela força do medo que lhe faria travar a vontade de realizá-lo. Talvez aí nunca o iniciasse. O filme composto a partir de 20 horas de material em bruto é sobre a mãe da cineasta. Neste filme vemos a ligação da filha com a mãe, da mãe com a filha, a dinâmica entre Chantal, a sua irmã e a sua mãe, a rotina da sua mãe, o olhar pouco evasivo de Chantal, a tentativa de Chantal em chegar a assuntos mais sensíveis mas sem grande sucesso, e a imersão da poeta visual quando se vê o deserto israelita nos *travelings* ao longo da estrada em Israel, como se fossem reflexões silenciosas que não encontram consolo nas palavras, mas poemas com palavras aleatórias que lhe saltam mentalmente. Há essencialmente dois ritmos neste filme, um em movimento e outro quase a parar com o pulsar do coração da mãe da cineasta - que se encontra em final de vida. A relação umbilical entre mãe e filha dá a conhecer a intimidade que acerca-se “de uma fragilidade que é tanto mais desarmante quanto a aproximação de Akerman que é sóbria, minimalista e complexa, ‘dura’ e de uma funda ternura.” (Madeira, Cinemateca Portuguesa, 2020).

Akerman acompanha a doença da sua mãe, seja fisicamente na casa da sua mãe em Bruxelas, ou em chamadas via *skype*, aquando das suas viagens aos Estados Unidos, em conversas que filma próximas do monitor do computador portátil: “quero mostrar como já não há distância no mundo em que vivemos”, “quero mostrar como o mundo é pequeno”; a mãe interpela “tem sempre tantas ideias... sempre de câmara na mão”, *No Home Movie* (2015). Nesta interação quando Akerman aproxima-se da imagem da mãe no monitor vê-se um jogo de reflexos de uma e da outra, uma projeção como se Chantal fosse a sua mãe e a sua mãe a filha, as duas tornam-se uma, a autorrepresentação uma da outra. Esta cena que parece vulgar, e parte do espectro de filme-família, mostra conversas casuais entre familiares e toca no âmago pela sua simplicidade “vulgar”. A carinhosa despedida é tocante pela sua duração e pela troca de palavras. *No Home Movie* é desconcertante do princípio ao fim, como se também fosse uma despedida filmada de filha e mãe, um quadro em movimento que não se consegue suportar pela dor que causa. A casa de Natalia dá a conhecer um espaço que não é só dela, mas das filhas também, o cenário que fez Chantal ser o que foi, os signos e os símbolos que representam também o seu cinema devedor da inspiração em modelos que lhe seriam familiares. O silêncio da casa, muitas vezes interrompido pela dor sentida, tão presente e metaforizada nos *travelings* acompanhados pelo som abrupto, a Terra Prometida de onde o povo da diáspora saiu obrigado e a ascendência da sua mãe. A varanda, a sala e a cozinha são os cenários de eleição. O documentário quase sempre em planos fixos, com a câmara à altura das mesas, tenta, não ser “um actor participativo” (Nichols, 2010), mas uma presença tímida que olha, sem incomodar ou invadir, o espaço de Natalia que, nesta fase da vida, encontra-se doente. Os diálogos se dão pelo silêncio, pelos gestos, pelas conversas trocadas. “O mundo em movimento que a mãe não vê é o de Chantal, que por ele começa no longo, eloquente, lacónico, plano sequência de abertura de uma árvore fortemente batida pelo vento, solitária e estóica no horizonte da desértica e poeirenta paisagem.” (Madeira, Cinemateca Portuguesa, 2020).

O som confirma os estados de espírito da realizadora que ora se deixa abalar pelos sentimentos mais cáusticos nos *travelings* ao longo da estrada dos desertos de Israel, ora se permite embalar pelos silêncios presentes na casa de sua mãe. O som (no seu termo clássico) do vento toma o lugar de banda-sonora que é inexistente e o falecimento da sua mãe é sinalizado pelo vento suavemente batido, tanto é cáustico

quanto suave e serve de alegoria das fases da própria temática. A meio do filme, a cena do plano sequência encontra o desfecho da imagem da água acastanhada de um lago olhada de cima onde é refletida a sombra da realizadora. Chantal Akerman não se quer fazer ver, mas, ainda assim, assegura a sua presença. O filme acaba de volta à casa da sua mãe, desta vez desabitada, o espaço que Natalia entra pela primeira vez em campo. “Como Chantal Akerman puxa o cabelo para trás e aperta os atacadores dos sapatos na sua última cena, numa evocação da memória partilhada com a mãe de como atá-los era uma questão em criança. Como, a seguir, se levanta e corre a cortina do quarto, que se afunda no escuro.” (Madeira, Cinemateca Portuguesa, 2020).

O título do filme é ambíguo, muito menos se trata de um filme caseiro. Talvez, seja um filme sobre casa nenhuma, ou sobre a alienação de uma casa decorada com o mistério e as texturas de uma vida que encontrou ali o seu lugar. O filme de Chantal Akerman encerra-se não apenas com o fim da vida da sua mãe, mas é também o augúrio do suicídio da cineasta. A relação umbilical entre as duas e a morte da sua mãe contribuíram para a futura depressão que levaram a cineasta a tirar a sua vida em Outubro de 2015.

2.2. Espiritualidade vs Religião na Autobiografia

(Ingmar Bergman, Michael Hanneke, Terrence Mallick, Patti Smith, Andrey Tarkovsky)

A família, na generalidade, tem sido também uma temática abordada pelo meio artístico e materializada consoante as suas expressões. Por outro lado, há artistas e autores, que ocultam a sua vida íntima por receio de expor as suas fragilidades mais profundas, contudo esta espécie de escapismo aniquila o lado que todos precisam para a extensão da autoconsciência que permite com que se olhe e compreenda o mundo nas suas multiformes dimensões. Decerto, é igualmente na exposição das fragilidades que o sentido de identificação se torna mais autêntico, pois qualquer expressão artística aponta para a relação autor-mundo para comunicar uma mensagem.

Muito do trabalho desenvolvido pelo cineasta Ingmar Bergman foi centralizado na família. No seu filme *Morangos Silvestres* (1957) a personagem Evald afirma: “Pessoalmente, fui uma criança indesejada num casamento que era uma boa imitação do inferno.” Segundo o cineasta, os relacionamentos não são fáceis, existem, claro, casamentos felizes, mas apenas quando, no auge da juventude, atravessam a fase da paixão - descomprometida de outras responsabilidades implícitas à institucionalização do casamento com filhos, momento em que muitas vezes se instala a crise. Da mesma maneira, o filme *Luz de Inverno* (1963) coloca o homem como representação da dúvida e a religião é instrumentalizada. A construção cinematográfica de Bergman apresenta, sumariamente, duas realidades, a forma e o conteúdo. A primeira sugere o ato mecanizado, no caso do filme a comunhão transmitida pela imagética e pelo som; a segunda a dos sentimentos humanos sempre confusos e em conflito percebidos pelas expressões faciais e corporais dos atores. É o mundo regulado pelas questões existenciais de seres atormentados pela existência. Nos seus desdobramentos, o filme aprofunda-se nos dramas individuais, um pastor que lida com um Deus silencioso e que se encontra puramente apático devido à morte da sua esposa. Poder-se-ia dizer que o filme retrata questões como a fé, o amor, a paranóia nuclear, a irreligiosidade do mundo moderno. Neste contexto, o cinema torna-se o ritual encenado, transforma-se, por sua vez, a projeção da realidade; neste filme a natureza está muito presente e faz-se representar pelo sol que invade a igreja como se Deus voltasse a falar.

Apesar do cinema precisar da ilusão para sobreviver, e parte, com efeito, do próprio sentido de acaso como fio condutor (legítimo) da própria narrativa, depende também da honestidade com que o autor apresenta a obra, para que a mesma não caia no esquecimento. Qualquer trabalho desenvolvido é sempre uma projeção e um reflexo de quem o faz, consciente ou inconscientemente. Uma das estruturas visuais que ajuda a estruturar a organização da ancestralidade de cada família é a árvore genealógica, no entanto, ela só apresenta a forma, a história de cada membro teria que ser perscrutada, o que seria um trabalho infrutífero pela distância temporal de nascimentos e falecimentos. Por outras palavras, apenas chegar-se-ia às informações mais superficiais e a outras especulativas a partir da exploração de informação através de arquivos, diários e depoimentos, só nessa medida é que chegar-se-ia a uma ideia de pessoa na sua singularidade. A contínua procura do Eu é infinita, não acaba, pois, tal como Carl R.

Rogers conclui, “tornar-se pessoa só é possível se considerar-se o longo processo que aglomera “muitos eu” e o todo da experiência” (Rogers, 1980). Mas será que tal é possível? Numa das entrevistas conduzidas por Carl Rogers a uma das pacientes, acontece o seguinte episódio:

Ao contrário de muitos pacientes, ela interessara-se vivamente e espontaneamente pelo processo que sentia desenrolar-se dentro de si mesma, e as entrevistas gravadas contêm muito material que traduz o modo como ela se apercebia do que lhe estava a acontecer. Tinha assim tendência para exprimir o que parece estar implícito em muitos pacientes, mas que estes não formulam verbalmente. (Rogers, 1980, p. 78)

Os meios a que normalmente as pessoas não estão acostumadas a lidar, na maior parte das vezes, disponibilizam outras hipóteses e mais possibilidades de um confronto com o “Eu”, os próprios elementos levam-nas a olharem para si e a tornarem-se conscientes dos comportamentos, pensamentos, gestos que, anteriormente, as ultrapassavam. Desta feita a tomada de consciência a partir de um vasto campo de experiências abre o campo de possibilidades para uma exploração mais completa. Quando, por exemplo, um indivíduo é confrontado com a audição da sua voz gravada apercebe-se de um tipo de representação de si mesmo, que poderá, eventualmente, causar-lhe estranheza.

O debate da religião e da espiritualidade existe desde que se estuda e se tenta conhecer a origem das coisas. Enquanto a religião tentou pela instituição tornar-se forte e dominadora devido aos contextos sociais e políticos, tinha, por outro lado, como genuína pretensão *relegere*²⁰ o homem a Deus. O livro mais distribuído pelo mundo, a Bíblia Sagrada, diz, em Eclesiastes, capítulo 3:11, da Bíblia Sagrada, que “Deus colocou no coração do homem o desejo profundo pela eternidade; contudo, o ser humano não consegue perceber completamente o que Deus realizou.”. Neste sentido, a espiritualidade é como a gasolina, que não só faz o homem perseverar, na tentativa de se relacionar com uma entidade e com a vida natural, como a sua relação com a arte fomentou, entre os pensadores e filósofos, a construção de várias categorizações

²⁰ Reler, visitar, retomar o que estava largado. Retomada de uma dimensão (espiritual), (Rodrigues, 2020).

conjugadas às indagações de cada um. A metafísica é a porta de entrada para vários estudos pela qual ingressa a ontologia, e diz respeito ao estudo do ser e tudo o que nele existe. No entanto, a metafísica nas suas diferentes épocas foi contemplada pelos teóricos de formas diferentes, enquanto que no período antigo e medieval era entendida sob o ponto de vista ontológico, no período moderno seria a gnosiologia a doutrina, já no período contemporâneo a linguagem.

Se bem que Kierkegaard tivesse vivido há perto de cem anos, não posso deixar de considerá-lo como um amigo, sensível e altamente receptivo. Julgo que este artigo mostrará a minha dívida para com ele sobretudo porque a leitura da sua obra me abriu perspectivas e me levou a confiar e a exprimir a minha própria experiência. (Rogers, 1980, p. 177)

A espiritualidade provoca este acontecimento, relacionar pessoas que não se conheceram e viveram épocas diferentes, mas cujos pensamentos existenciais ressoavam na mesma direcção. Tal acontece, com a relação que documentaristas têm com músicos, ou pintores com escultores, e por aí adiante.

O cinema de Michael Hanneke é pensado com rigor, os planos, as personagens, o som. A seriedade do realizador reflete-se na sua obra. *O Laço Branco* (2010) aborda as raízes do mal, tema também abordado pela escritora Hannah Arendt. As personagens d'*O Laço Branco* são exploradas na sua singularidade e são cheias de contradições. Hanneke importa-se com as descrições profundas da realidade, é direto e ousado ao colocar o dedo na ferida, apela ao pensamento, retrata a injustiça, todos esses problemas de causas sociais e desvios perversos da educação que são potenciais transformadores para a existência, da qual surgem interrogações urgentes que, por sua vez, desencadeiam um processo de reflexão no espetador, pelo menos é esse o intuito do realizador. *O Laço Branco* representa sobretudo o património de uma Alemanha com peso histórico e que se mantém silenciada face a isso. Paralelamente, a cinematografia de Terrence Mallick é permeada por filmes existenciais, contêm em si a capacidade de irem além do materialismo, mostram o outro lado da moeda, o estoicismo tão presente nas figuras dos seus filmes. Nos filmes de Mallick a filosofia sai do conteúdo para a forma e vice-versa, as duas dinâmicas são alimentadas pelo mesmo criador. Não há plasticidade na forma, existe uma procura pela naturalidade imagética para representar o natural e o belo, mergulha, assim, na mesma corrente que o

significado narrativo. *A Árvore da Vida* (2011) inicia-se com uma passagem do livro de Jó, aquele que enfrentou o jogo que satanás apresentou a Deus e cujo intuito passava por colocar a fé de Jó à prova. O filme anda à volta das questões profundas da existência. A partir d'*A Árvore da Vida* existe uma nova fase para Terrence Mallick, cujo filme foi imaginado nos anos '70, mas só em 2011 o conseguiu finalizar. O realizador vira costas à narrativa linear para tentar algo diferente. Um filme com voz própria, elevada pela vida de uma família americana que representa a história da humanidade, na sua interna confusão, na sua imersão conflituosa de sonhos e dúvidas, constâncias e confusões, alegrias e sofrimentos, vitórias e derrotas. Assim é a natureza, mas não o mundo natural, habitado por seres mágicos, belos, aliados à graça e à harmonia existente no “Jardim do Éden”, antes do acontecimento do pecado original. A matéria, a finitude, é a obra do Deus infinito, o mesmo que criou vários tempos, *khrónos*, *kairós* e *aiôn*. Neste filme encontram-se os dois hemisférios de Terrence Mallick, a teologia e a filosofia, percebe-se a dimensão gigante da criação, a sua imensidão e o detalhe mais pequeno, o macro e o micro, o universo do qual toda a lógica escapa ao Homem, a origem do cosmos e a marca da condição humana, a dicotomia ontológica da origem: a do dom da graça e a da herança da natureza, bela e assustadora ao mesmo tempo, tudo isto perfaz *A Árvore da Vida*. Mas, Mallick chega ao ponto mais elevado com *Uma Vida Escondida* (2020), daqui surge a personagem Franz Jägerstätter (August Diehl), um autêntico espírito livre, agricultor austríaco católico, que jamais ignora as crueldades acometidas pelos nazis durante a II Guerra Mundial e dá a sua própria vida sem colocar outra hipótese qualquer, provando assim de que “mais vale viver uma injustiça do que cometê-la contra outros.” N'*Uma Vida Escondida* (2020) Franz Jägerstätter recusou-se a fazer o juramento de lealdade a Hitler quando foi chamado pela segunda vez para o Exército, invocando objeção de consciência. Este princípio vai além de se ser humano, é o homem transcendente, abnegado e mortificado, aquele que não se deixa conduzir pelo ego, e que não se mostra temeroso pelas responsabilidades humanas e familiares, age sem olhar a quem, como mártir preparado a perder a sua vida sem causar dano na consciência – tudo isto faz parte do “caminho estreito”, da caminhada difícil que poucos na história escolhem. Por outro lado, o pintor de arte sacra, apesar de personagem secundária, tem como papel apontar para os princípios fundamentais da vida, oposta às poucas interrogações que os líderes da Igreja Católica, por tanto tempo,

tentaram travar aos seus fieis. No cinema de Mallick, a irrupção da graça é acompanhada por elementos autobiográficos, porque a mesma depende de sofrimento no qual se revê.

Ingmar Bergman, Michael Hanneke, Terrence Mallick e Andrey Tarkovsky comunicam este espírito, cada um com um estilo e uma identidade diferentes, mas são coletivamente atingidos pela voz da interioridade, aquela que valoriza e provoca a materialização do conteúdo e da forma.

Viktor Frankl, o pioneiro e criador da Logoterapia (método ativista)²¹, procurou ao longo da vida a sua força motriz para superar traumas sem precedentes. A perda da sua mulher grávida no campo de concentração de Auschwitz, lugar onde também foi vítima e se fez resiliente, serviu de ponto de partida para o começo de uma vida que ficou, de repente, sem sentido. A procura do seu sentido de vida, assim que livre do campo de concentração, foi surgindo, paulatinamente. O método que utilizou posteriormente nos seus pacientes - e que lhes serviu como tábua de salvação - teve como resultado (bem sucedido) a queda máxima do número de jovens que cometiam suicídio na Áustria até então. A transcendência de existir ecoa através da vida de Viktor Frankl, que transformou a dor em saúde para tantos outros:

(...) O Homem habitualmente tem em conta somente o restolho do transitório e ignora os celeiros cheios do passado, onde guardou, de uma vez para sempre, todos os seus atos, as suas alegrias e também os seus sofrimentos. Nada pode ser desfeito e nada pode ser ignorado como se não tivesse existido. Diria que ter sido é a mais segura forma do ser. (Frankl, 2020)

De igual modo o bestseller Jordan Peterson, refere, no seu livro ímpar *Para além da Ordem 12 Novas Regras para a Vida* (2021) como alguns passos são importantes para que o sentido da vida de cada um possa tornar-se uma experiência positiva, decorrente de uma causa negativa e caótica, mas que perspetiva a transitoriedade para uma perspetiva de amadurecimento, que prevê uma causa efetiva para o sentido da vida de cada pessoa.

²¹ “A logoterapia, mantendo bem presente a transitoriedade essencial da existência humana, não é pessimista, é, antes, ativista” (Frankl, 2020).

A religião mórmon, por exemplo, desde o século XVI dá importância à origem da família e à genealogia, os auto-intitulados “santos dos últimos dias” acreditam que conhecer e indagar a história da própria família ajuda as pessoas a encontrarem alegria e força para superarem os desafios da vida. Igualmente crêem que esse encontro pode ajudar, certa pessoa, a fortalecer os laços com os membros da família; tal como os judeus, um dos grupos etnográficos mais ancestrais que perdura ainda hoje e tem como traço cultural preocupar-se com a noção de registo, cultura e origem genética. É a partir destas práticas perpetradas por civilizações antigas que a tradição oral e a tradição da cultura popular evoluiu para outros processos ao longo destes séculos, mas a principal preocupação da tradição oral era a moral da história: “os que provêm de uma tradição oral muito antiga, são mais morais do que descritivos nas suas intenções.” (Peterson, 2021, p. 10).

Talvez, uma das forças mais à vista da autobiografia seja o sentido de identificação entre o autor e receptor da obra, e essa identificação une-os quando existe, efetivamente, uma correspondência a partir de uma experiência semelhante. Por exemplo, a morte e o luto são temas transversais a todos os seres humanos, essa universalidade permite, seja qual for o contexto, essa correspondência. *A Morte do Pai*, de Karl Ove Knausgaard é o primeiro de seis romances que compõe a obra autobiográfica *A Minha Luta* (2009). A escrita pessoal e íntima descreve momentos de profunda dor pautada por momentos vividos pelo escritor: a infância, os anos de adolescência, a sua relação com a música e com os seus pais. O falecimento do pai de Karl Ove Knausgaard desorientou-o, no entanto tornou-se manifestamente o motor de arranque para que o escritor, numa atitude solitária e honesta, escrevesse o seu livro e desse a conhecer ao mundo as páginas que tinham inscritas a dor do seu luto. O álcool e a perda abrangem duas gerações da família, e estes traumas são quebrados quando Karl Ove Knausgaard se torna pai, o que encara como momento áureo no qual encontra o equilíbrio fraternal entre a família e o ato solitário de escrever. Estes episódios e a honestidade com que são transmitidos são capazes de causar a tal catarse de que Aristóteles falou, são episódios trágicos que retratam temas universais que causam empatia e um sentido de pertença. A arte tem essa capacidade e, apesar de ter estado durante vários séculos vinculada aos poderes e “encomendas” da Igreja,

consegue, por si, transpor-se, pelo poder que contém em si. Sai dos dogmas e enlaça-se na espiritualidade que lhe é própria.

A cultura ocidental vive “inconscientemente” presa num drama muito profundo, que reflete tudo isto, por causa da sua origem na conceptualização judaico-cristã. Psicologicamente falando, Cristo é uma representação, ou uma incorporação, da mestria do dogma e da (consequente) emergência do espírito. O espírito é a força criativa que, com o tempo, possibilita a ascensão do que se torna o dogma. O espírito é também aquilo que transcende constantemente, e sempre que possível, uma tal tradição secular. É por isso que uma aprendizagem termina com uma obra-prima, cuja criação não significa apenas a aquisição da capacidade necessária, mas a aquisição da competência para criar novas capacidades. (Peterson, 2021, p. 244)

Para Kant o juízo determinante é sempre universal e necessário, por outro lado, o juízo reflexivo é particular e contingente, não pode ser portanto à *priori* e universal. Mas, o juízo estético reúne as duas capacidades, é universal e reflexivo. Não se trata do simples gosto ligado aos sentidos, ou ao que cada um gosta, ou o que gera prazer para cada um. Refere-se ao gosto relacionado à reflexão, como o juízo do belo que é objetivo e subjetivo. O gosto é algo particular e como diria Kant, não é fácil comunicar o gosto a outra pessoa. No entanto, o juízo de gosto é individual e à *priori*, ou seja, sintético e à *priori*, o juízo de gosto é sintético à *priori* e o belo é uma universalidade não conceptual. Na sua perspetiva, ao declarar que uma obra é bela, o único sentimento que conta é o fervor e só existe uma finalidade que é a satisfação idêntica dos outros, um sentido compartilhado. Ora, o belo basta-se a si mesmo. O gosto pelo belo é desinteressado e livre, não tem sentido ou finalidade. Para Kant existem duas espécies de beleza, as belezas livres e as aderentes (Cabral, 2021). O belo natural é uma satisfação desinteressada, uma finalidade sem fim, enquanto o belo artístico viabiliza as realizações humanas. Por sua vez, Kandinsky declarou que:

A verdadeira obra de arte nasce do “artista” – criação misteriosa, enigmática, mística. Separada dele, ela adquire vida própria, converte-se numa personalidade, num sujeito independente, animado por um sopro espiritual, um sujeito vivo com existência real – um ser. Ela não é um fenómeno fortuito que aparece, indiferentemente, algures no mundo espiritual. Como qualquer ser vivo, é dotada de poderes ativos, e a sua força criadora não se esgota. (Kandinsky, 1987, p. 113)

Desconhecendo as razões mais profundas e imanentes que surgem da criação, Kandinsky afirma que a obra de arte faz parte dos grandes mistérios da existência, cuja força surge de um “sopro espiritual”, tal como o sopro da vida: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida; e o homem tornou-se alma vivente” (Bíblia Sagrada, Gênesis 2:7).

“Todas as portas estão abertas para o crente. Eis a lição da mulher samaritana no poço. No meu estado de sonolência ocorreu-me que, se o poço era uma porta na direcção do exterior, também deveria haver uma porta na direcção do interior. Devem existir mil e uma maneiras de a encontrar. Mas bastar-me-ia uma para ficar contente.” (Smith, 2016, p. 119). Existem vários exemplos de diferentes tempos de autobiografias que espelham os contextos político, religioso, social e pessoal sobre determinada figura e perduram como memórias antropológicas do *Zeitgeist*, isto é, o espírito da época. Estas alegorias, que desenham entradas e saídas que oprimem ou abrem o leque a novas possibilidades levam-nos mais uma vez à *Alegoria da Caverna* de Platão, cujo legado exemplifica como um indivíduo sai destemidamente da caverna que abriga outras pessoas lá dentro acomodadas e que de lá não saem por terem medo de transitar para outro estado. Descobrir como as sombras refletidas na parede são reproduzidas aponta para a verdade e realidade de uma ficção que é, na sua essência, opressora. “Nada é tão belo como a verdade; só a verdade é agradável.” (Boileau *apud* Schopenhauer, 1985, p. 15).

O indivíduo ao voltar à caverna partilha sobre a realidade dos acontecimentos com os seus companheiros, causando-lhes instabilidade sobre a ideia preconcebida que se transcende ao que criam ser a realidade, impõe-se, desta forma, a importância do que se vê pelo o que não se vê, a materialidade *versus* a transcendência. Da mesma forma, Patti Smith achou necessário compilar memórias da sua vida enquanto artista, esposa, mãe e observadora do mundo que viajou. Nascida em Chicado, nos Estados Unidos, em 1946, a artista foi ganhando reconhecimento nos anos 1970, altura em que a fusão revolucionária das artes consideradas mais marginais foram ganhando estatuto e representatividade nas comunidades mais contra-cultura. Além da sua carreira musical, o volume dos seus livros autobiográficos foram também outro mergulho que Patti Smith foi dando como preponderantes para a sua catarse criativa. De *Apenas*

Miúdos (2011), *M Train* (2016) e *O Ano do Macaco* (2020) surgem propostas que levam-na a meditar sobre temas comuns e transversais a todos os mortais, morte, política, literatura, várias artes, viagens, relações, vida profissional e espiritualidade. Em sua casa, ou na estrada, as memórias da autora levam os leitores a uma viagem emocionante e partilha com eles os seus períodos mais turbulentos da sua vida. Patti Smith descreve nos seus livros as memórias e as suas vivências como um escavar catártico para se auto-descobrir, preservando, dessa forma, momentos que passou, aquando das digressões que fez, conservando, assim, a memória dos artistas que foi conhecendo ao longo da sua vida. Fala também da sua família como ponte para entender a sua cosmovisão.

Outros exemplos que se podem encarar como autobiográficos contemplam o livro *Em Busca do Grande Peixe*, de David Lynch. O realizador não partilha só algumas memórias da sua vida, apontadas meramente para o plano artístico, mas aborda também a sua relação com o mundo, partilha os seus métodos como artista e a sua forma de desenvolver a criatividade exercitada na prática da meditação. Nesse sentido, o livro surge como uma espécie de chave estrutural para os que pretendem desenvolver a sua criatividade. No fundo, aceder aos mistérios da vida surge como convite para mergulhar na reflexão de que nós somos quem amamos e com quem amamos, como diz Laurie Anderson, no seu documentário *Heart of a Dog*, (2015).

“Não há mais nada difícil de alcançar do que uma apaixonada, sincera e tranquila fé.” (Tarkovsky, 1982). O cineasta russo Andrey Tarkovsky, cuja obra é pontuada pelo existencialismo, transmitiu a espiritualidade da sétima arte e plasmou como as imagens não se ficam pelas meras imagens. No documentário *Andrey Tarkovsky: A Cinema Prayer* (2019) ouve-se a oração através de gravações raras em modo diarístico, arquivo de família herdado pelo filho do cineasta Andrey Tarkovsky que nasceu em Moscovo em 1970 e cuja missão pessoal passa por preservar e promover o trabalho do seu pai Andrey Tarkovky.

As memórias de infância e da vida adulta do cineasta-pai, a sua percepção da arte e as suas reflexões em torno do destino do artista e do sentido da existência humana fazem parte desta oração capaz de levar o espetador a submergir no mundo misterioso do cineasta. *Andrey Tarkovsky: A Cinema Prayer* é montado com partes de

filmes do realizador russo e registos pessoais. A narração e a montagem criam uma metanarração, que, sob o ponto de vista da tipologia de Nichols (2010), coloca a obra na categoria poética na qual o estado de espírito é enfatizado pelo tom e pelas demonstrações de afeto. Paralelamente o modo reflexivo de representação omite a atividade do realizador (filho de Tarkovsky) enquanto personagem e aproxima o espetador ao pai (Tarkovsky realizador) com poemas intercalados, narrados pelo seu avô (pai do realizador Tarkovsky). Realizado pelo filho do cineasta Andrey A. Tarkovsky, o documentário é acompanhado por gravações inéditas de poemas do seu avô Arseny Tarkovsky e lidos pelo próprio.

O filme é composto por excertos dos filmes do cineasta-pai, fotografias e vídeos raros feitos nos lugares onde viveu e trabalhou, como a Rússia, a Suécia ou Itália, o seu lar adoptivo. O documentário é biográfico, no sentido que retrata a história de vida do pai do realizador sem participação ativa enquanto sujeito da história de Andrey Tarkovsky, e é também autobiográfico, uma vez que expõe a vida do pai do realizador que fez parte da sua história privada. O filme aborda a relação distante que Tarkovsky (1932-1986) teve com o seu pai, causada pelo divórcio dos seus progenitores quando o mesmo ainda era criança, numa altura em que o divórcio não era uma ruptura matrimonial bem aceite pela sociedade. No documentário ouve-se o desabafo de Tarkovsky que declara que não sabe como a sua mãe foi tão resiliente porque conseguiu proporcionar-lhe uma educação artística com formação musical (piano) e cinema, numa altura em que se vivia uma situação de carência económica. Não obstante ter escolhido viver com a sua mãe, a desvinculação doméstica não tira de parte o laço cultural e espiritual entre pai e filho.

O documentário transpõe a simples leitura da imagem, é, no fundo, uma oração de exaltação ao sentido da existência humana para as interrogações que incomodam os mais contemplativos. Dividido em sete capítulos e um epílogo, o filme-documentário começa onde acaba, nas memórias de infância, que, para Tarkovsky, são essenciais para a compreensão do Eu na arte, o cineasta considerava a partilha de visões entre autor e ator uma necessidade básica para uma criação saudável.

O filho do mestre do cinema não se sente intimidado em iniciar o filme colocando a nu as fragilidades do seu pai. Tarkovsky pai relata que aos três anos foi

parar ao hospital esfomeado alimentando-se das peles dos lábios por causa da fome causada pelo pós guerra, a confissão diarística coloca a verdade acima da vergonha, assumindo que nasceu doente. Esta honestidade permite que o documentário não fique preso à superfície do conteúdo, vai às profundezas dos traumas para estabelecer com o espetador um espírito de confiança que não se sujeita nem age por artifício. O desabafo puro refere que há premissas fundamentais para a sua existência: amor é sacrifício, é dar-se ao outro, é ir além dos valores materiais e romper com o "eterno" (impossível) viver romântico-superficial. Todos os seus filmes, uns mais que outros, interligam-se na mesma linguagem²². O sentido da vida e a clara noção de que a arte não existe sem espiritualidade, a mesma procura nos seus fundamentos o símbolo do universo.

No que diz respeito ao contexto religioso que acaba por influenciar as mentalidades de certa sociedade, pode-se afirmar que a construção da mentalidade portuguesa ancorada ao Catolicismo materialista e supersticioso romano contrapõe a russa que, em meados do século XVII, tem como patriarca o líder da Igreja Ortodoxa Russa Nikon. Introduziu, por sua vez, reformas radicais na Rússia, "convidando", forçosamente, os chamados velhos cristãos ou os velhos ritualistas a fugir para outros pontos remotos do mundo para manterem as práticas litúrgicas e rituais da Igreja Ortodoxa Oriental. Algumas comunidades e famílias acabaram por sair para a Sibéria por exemplo e mantiveram os costumes mais primitivos como forma de vida. É nesta estrutura que a república é enraizada, nesta construção histórico-religiosa que dividiu puritanos dos supersticiosos. Este legado mantém-se ainda hoje. Tarkovsky revela no documentário que um dos seus livros preferidos é o da *Revelação*, mais comumente conhecido por *Apocalipse*, escrito na ilha de Patmos pelo apóstolo João. A reclusão e o porvir carregam em si o vislumbre do que poderá ser.

Susan Sontag, no seu ensaio sobre *A Estética do Silêncio* (2006), refere que toda a era tem que reinventar a noção de espiritualidade nela mesma. Na era moderna o mediador mais interessante para retratar a espiritualidade é a arte e é na sétima arte

²² “Christian Metz (1964) demonstrou que o cinema não é uma língua, da qual não possui a dupla articulação em unidades dotadas de sentido e em unidades não dotadas de sentido (a imagem situa-se sempre no sentido). O cinema também não é uma linguagem que possa ser assimilada à linguagem verbal, soma da língua e da fala (Saussure), na medida que não possui, como as línguas naturais, um fundo, uma reserva de palavras e de formas sintáticas que se concretizem na fala. (...) o cinema possui, porém, numerosos códigos que regem os enunciados, códigos que são determinados pela semiologia numa segunda fase.” (Journot, *Vocabulário de Cinema*, 2020, p. 119)

que se encontram artistas que jamais a anularam. Ingmar Bergman, Andrey Tarkovsky, Michael Hanneke, Terrence Mallick são criadores de obras que ultrapassam a metodologia clássica do cinema, correspondem ao que a arte sempre almejou, a intemporalidade e universalidade.

2.3. Aproximação das memórias: a idealização da realidade em Alejandro Jodorowsky

O contemporâneo Jodorowsky refere no seu livro *A Dança da Realidade* (2013) como as gerações das famílias podem, entre si, contagiar-se com maldições e traumas vividos e passados entre gerações da família. O chileno tenta conectar-se com o Eu através da psicomagia - técnica terapêutica que usa atos chamados mágicos-simbólicos-sagrados para se comunicar com o inconsciente e curar os bloqueios que considera serem impeditivo para a evolução do Eu. A técnica não é desenhada para rejeitar a dor ou o trauma recalcado em determinada pessoa, é, nesta via, assumido como parte da terapia, sendo que é uma ferramenta essencial para o desbloqueio psicológico. Jodorowsky considera a psicomagia, uma ramificação do psicodrama que teve como precursor o romeno Jakob Levy Moreno²³, como arte que cura. Considera-se que o documentário é igualmente um processo artístico legítimo, passível de exercer a psicoterapia como método para desbloqueio de um cineasta. Tal como a psicomagia que é usada para a exploração da psique humana e seus vínculos emocionais, visando, nessa medida, à catarse e ao desenvolvimento da espontaneidade do indivíduo.

A família participa de um ensaio sociológico do ponto de vista coletivo. Segundo Alejandro Jodorowsky, a árvore genealógica é o ponto fulcral para se perceber e caracterizar quais os traumas existentes numa família, acredita que a dor não é particular nem individual, ela provém de uma dor coletiva familiar e é o produto de várias gerações. A própria Bíblia fala na maldição que perdura até quatro gerações: “Deus zeloso, que visito a iniquidade dos pais nos filhos até à terceira e quarta geração

²³ Método de psicoterapia em grupo, criado em Viena pelo médico romeno Jakob Levy Moreno, e que consiste em fazer os neuróticos improvisarem uma representação com cenas que retratem seu próprio comportamento na vida. *In*: Dicionário Enciclopédico, Koogan Larousse Selecciones.

daqueles que me aborrecem, e faço misericórdia até mil gerações daqueles que me amam e guardam os meus mandamentos.” (Êxodo, 20:5-6, Bíblia Sagrada).

Jodorowsky propõe um tipo de cura que não precisa de tempo nem dinheiro, como outras terapias caras, como por exemplo, a psicoterapia. Pela psicomagia, além de ser gratuita, não exige tanto tempo e o método aplicado circunscreve-se à noção de tempo passado presente e futuro que se unifica e elimina a escala cronológica, ou seja, os tempos unificam-se “sou aquele que serei”, afirma Jodorowsky (2013). A técnica que segue traceja uma árvore genealógica para orientar as maldições e traumas causados pelas gerações familiares. O artista tira depois as suas conclusões e assim se dá o ato psicomágico de onde nasce o processo de cura. O chileno-francês nunca se interessou em perceber a cosmovisão pela razão, convence-se de que o misterioso existe em cada cérebro e está anos-luz de ser totalmente entendível. Jodorowsky foi rejeitado pela sua mãe por ter nascido de uma violação sexual causada pelo seu pai. Este trauma foi colmatado com terapia. O cineasta (escritor, poeta e psicólogo) numa etapa madura da sua vida consegue propor uma cura através da arte, lida com esta problemática desde que começa a pensar o seu trabalho como extensão da existência, refletindo sobre a infância para perceber memórias presas no mundo subconsciente.

Ao longo dos anos foi olhando perante o espelho o seu rosto que, por vezes, nem refletia de forma clara o seu semblante, várias linhas não eram percebidas e encontravam-se debaixo de camadas imperceptíveis; nessa medida, através de técnicas e terapias, tais como a psicoterapia e o psicodrama, utilizou várias ferramentas que cada terapia possibilitava para perceber os traumas que o realizador considerava como maldição intergeracional e que, aos seus olhos, são bloqueadores que refreiam o processo de libertação e catarse. Pela e através da arte, Jodorowsky encontrou formas de desbloqueio, por mais surreais e insólitas que possam parecer, para encontrar o seu Eu. A técnica jodorowskiana implica que a cura seja uma prática interior, uma técnica que fala a linguagem dos sonhos, é uma visão ampla e holística da situação da vida de cada pessoa. Para Jodorowsky não são preponderantes os episódios isolados da vida de alguém, a sua preocupação concentra-se na história integral de uma pessoa, pois é essa que interfere no inconsciente. “Buscar onde? Se buscas fora de ti, nunca encontrarás nada, porque o que está bloqueada é a tua divindade interior.” - Alejandro Jodorowsky,

a propósito de uma resposta à carta de Emma que procurou o psicólogo para obter respostas para a sua cura interna. (Pereira, 2016).

O ser humano tem como premissa fundamental entender a sua própria natureza e origem, seja de forma direta ou indireta. Em toda a sua vida faz uma projeção de si mesmo nas suas realizações e caminhadas. A investigação pode ajudar no processo de cura e definir as dimensões que uma família traz consigo, como também o peso da sua ancestralidade e a forma como cada sujeito lida com essa descoberta a qual é feita ao longo de uma vida inteira. A realização de uma auto-análise mais profunda permite conduzir o sujeito a uma aproximação mais inteirada e madura do Eu, cujo processo também depende da curiosidade e procura para envolver-se por inteiro nessa jornada. Nesse sentido, Jodorowsky acredita que a arte é um mundo de possibilidades que permite o desbloqueio interno de cada um, tal como Carl Jung referiu: “A Arte é a expressão mais pura que há para a demonstração do inconsciente de cada um. É a liberdade de expressão, é sensibilidade, criatividade, é vida” (Jung, 1920).

2.4. A procura do Eu: apontamentos sobre a obra de Henry David Thoreau

Henry David Thoreau tem o olhar dirigido para o mundo natural. Thoreau parte do princípio de que caminhar não é algo que fazemos como obrigação, ou desporto, mas um processo que tem como intenção dialogar com a sua própria natureza e cujo lado ancestral anseia o selvagem, esse condutor que o faz caminhar sem propósito e sem sentido. Essa caminhada vive do acidente, da naturalidade que a vida oferece, a procura do Eu, enquanto ser existencial, reflexivo e criativo. Por isso, a caminhada que se faz – da qual surgem interrogações da própria vivência –, é um pouco como essa *Caminhada* de Thoreau (2013), em que se espera nada e espera-se tudo, a abertura ao acidente para o que daí possa ocorrer.

As exposições das ideias de Thoreau sobre o homem e a natureza conferiram-lhe o estatuto contemporâneo de ensaio basilar para os movimentos ecologistas. O livro seminal surge no contexto dos primórdios da industrialização americana. O autor já profetizava sobre os perigos do desenraizamento e o desrespeito à natureza causado

pela sociedade cada vez mais materialista e desfasada das suas necessidades primordiais, alheada do mundo natural e da sua espiritualidade. O percurso físico que faz é, afinal, uma viagem interior, rumo a uma existência reduzida ao essencial com vista à liberdade. “Quero dizer algumas palavras em nome da Natureza, da liberdade absoluta e do estado selvagem, por contraste com a liberdade e a cultura meramente civilizadas, com o intuito de ver no homem um habitante, uma parte ou uma parcela da Natureza, e não um mero membro da sociedade.” (Thoreau, 2013, p. 17). À primeira vista, *Caminhada* apresenta-se ao leitor como um simples apelo à proteção da natureza agreste, exortação que lhe concedeu o estatuto contemporâneo de ensaio basilar pelo qual se orientam os movimentos ecologistas. Nas palavras de Thoreau vêem-se inscritas ideias de uma profunda preocupação e sensibilização sobre o estado da natureza, a poética do autor e o poder categórico dos seus pensamentos são porta-estandarte para os vários grupos ambientalistas da atualidade. Mas o que torna este livro essencial para os ambientalistas é a posição do autor contra-corrente em relação à sociedade completamente absorvida pela evolução industrial, a Nova Inglaterra imbuída no bem estar material. Embora o autor fosse ao encontro da corrente científica, a luta que teria que travar seria contra o estado completamente mergulhado no mar da loucura lucrativa. O autor advertiu para o perigo da sociedade materialista que se auto-condenava e encontrava-se em pura queda rumo ao automatismo. Neste caso a natureza é uma metáfora da mente humana, um percurso espiritual e uma viagem interior que busca em primeiro lugar o essencial e a liberdade. Em 1849, Thoreau começou a fazer caminhadas vespertinas que o inspiravam a pensar sobre a realidade vigente e sobre a condição em que se encontrava a ciência ao estabelecer barreiras sobre a infinitude e as limitações calculadas pela observação. Thoreau almejava sair fora dessa caixa, contemplava a menor das folhas, ao encontrar uma azaleia branca ilustrou a emoção falando da sintonia com o quase inexistente - azaleia provém de Pentecostes, uma das celebrações mais importantes para os cristãos e o dia do nascimento da igreja cristã. Os recém-baptizados usavam vestes brancas que representam o estado de pureza e elevação. Na verdade, Thoreau interessava-se profundamente em identificar e experimentar os ciclos da natureza, prestava atenção aos pormenores que passavam ao lado da maior parte das pessoas. Não se pode negar

que a vida, para muitos transcendentalistas, consistia na contemplação do mundo natural e, para Thoreau na conservação da natureza com enfoque na espiritualidade.

Tomando como premissa de que nada é fixo, tudo está em movimento, a solidão torna-se uma questão importante que aparece amiúde e faz o espírito livre caminhar até aos cumes mais altos, a vontade em explorar novos ambientes e novas experiências fundem-se e contrapõem o comodismo. A experimentação é o caminho que o espírito livre traça, vai-se fazendo nómada para tornar-se quem é, o conhecimento nasce assim, pelas experimentações que o faz buscar o incansável para distinguir-se enquanto se encontra. Na mesma perspetiva, Werner Herzog numa abordagem diferente, caminha em direção à sua amiga que padece de uma doença mortal:

No final de Novembro de 1974, um amigo ligou-me de Paris a dizer-me que Lotte Eisner estava gravemente doente e que provavelmente morreria. Eu disse que não podia ser, não agora, o cinema alemão ainda não a podia dispensar, não podíamos permitir que ela morresse. Peguei num casaco, numa bússola e num saco de desporto contendo o estritamente necessário. As minhas botas eram novas e robustas, confiava nelas. Segui pelo caminho mais directo até Paris, com a firme convicção de que ela viveria se eu fosse ter com ela a pé. Queria além disso, estar a sós comigo mesmo. (Herzog, 2011, p. 9)

O realizador alemão demoraria a peregrinação cerca de três semanas até chegar ao encontro da sua amiga, pois acreditava que quanto mais tempo demorasse mais tempo Lotte Eisner teria para recuperar. Entende-se que a sua fé e esperança, por mais alienada que fosse, tinha em si uma carga espiritual e humana pelo efeito causal-não casual, cuja capacidade exerce efeitos invísíveis aos olhos humanos. Tal como a fé, que “é a certeza de coisas que se esperam, a convicção de factos que se não vêem.” (Hebreus 11:1; Bíblia Sagrada).

2.5. Culturas e Choques culturais: a confluência luso-brasileira

2.5.1. Diferenças e proximidade cultural entre PB e PE

Todas as culturas partilham contextos diferentes e semelhantes. Assume-se o termo cultura como algo que se adquire ao longo da vida por influência externa, que não é inata e contempla, por sua vez, a interação de indivíduos entre si com o meio ambiente (Duarte, 2008, p. 1). A cultura representa um estado de fluxo constante e abrange várias áreas. No que respeita às relações entre culturas, a linha que as mantém unida e/ou separada deve-se, em grande medida, à troca de influências levada a cabo pelos povos: conquistas, comércio, cultura, religião, domínios; ou pelo isolamento que outras culturas causaram na sua própria região. Não se pode ignorar a linha de continuidade na expressão literária do retrato do Brasil e de Portugal, até ao início do século XXI. Salvo algumas exceções, as descrições são estereotipas:

Do lado português, a visão do Brasil está associada ao país da aventura e da sensualidade cuja figura emblemática é a mulata. Um Brasil que macula os portugueses, como revela a figura dos “brasileiros” retornados, arrivistas e cheios de dinheiro. Do lado brasileiro, constrói-se a imagem do português rude, cheio de cobiça, que ganha tons de virulência panfletária em certos períodos, como ocorre em fins do século XIX, no movimento jacobinista do Rio de Janeiro. (Fausto, p. 12 *apud* Vieira, 1991).

Enquanto o olhar português convencia-se de que podia enriquecer subjungando uma terra muito fértil e o seu povo às mãos do colonialismo, a visão brasileira sonhava construir uma identidade nacional a partir do século XVIII. No entanto, o processo de identificação entre os dois países deu-se em definitivo, assim que se chegou à constatação de que tais elementos estruturais já não existiam, por força da história Portugal não mais colonializa o Brasil, e o Brasil conseguiu a sua independência.

Na contemporaneidade, muitas pessoas viajaram para ambos os países por vários motivos, entre eles: procura de um trabalho melhor, casamento, intercâmbio académico, etc. A história entre Portugal e Brasil é longa, relacionam-se há mais de cinco séculos e a origem desta relação deu-se assim que os portugueses chegaram ao país habitado por nativos. Nem sempre a convivência histórica foi feita de altos, acabou também por deixar cicatrizes por curar, leia-se a carta de Jorge Sena a Virgílio Ferreira.

A minha pátria é a cultura portuguesa, primeiro, e a cultura universal depois – e ser português é assim uma espécie de deformação congénita, que antropológicamente não nos é dado sacudir. Cada vez mais penso que pagaremos, em diáspora, o mal que fizemos a tanto judeu assado.

Esse preço, porém, como para os judeus, será a condição da nossa sobrevivência cultural. Aqui, no Brasil, requer muita humildade, muita paciência (porque os portugueses são os bodes expiatórios de todas as mistificações das classes dirigentes e capitalistas), que, confesso, já me vai faltando. Estou farto de ouvir burrices que o comportamento oficial ou dos merceeiros da Rua do Acre, no Rio, infelizmente justificam. E, já que vou sabendo do Brasil muito mais que muitos brasileiros e com menos preconceitos, acho que o meu lugar, por ora, não é aqui, onde, ainda por cima, estamos completamente à mercê do fascismo montante e beato daí. Antes ensinar Brasil e Portugal a pessoas que estão honestamente empenhadas em estudá-los, como é o caso dos americanos que escolhem essa especialidade, do que ensinar aqui, contra tudo e todos, uma cultura que tudo fez e faz para ser detestada (e que, no entanto, é a raiz do Brasil, queiram ou não). Por isso, fui e sou contra a fundação de um instituto oficial de cultura portuguesa, que agora vão fundar no Rio essas bestas. O Brasil tem de descobrir Portugal em si mesmo, na medida em que se descubra uma vítima, não dela, mas das oligarquias que sempre o dominaram, em nome dela, ou fazendo dela o bode expiatório dos malefícios que elas praticavam e praticam – e, para isso, a menos que “brasileiros”, ou que distantes, somos todos suspeitos. As consequências político-culturais desse instituto vão ser funestas, e piorarão logo que isto leve uma volta: a esquerda burra é muito mais anti-portuguesa que a direita burra (que essa é babada por Portugal e o Salazar). (Jorge de Sena, carta a Vergílio Ferreira, 4 de Julho de 1965, p. 8 *apud* Vieira, 1991)

Muitos acontecimentos decorreram a partir da origem dos descobrimentos e muitas mudanças se deram. As culturas dos dois países partilham muitas características em comum, a mesma língua, alimentos, religião, influência histórica, até o nome de algumas regiões do Norte do Brasil têm o mesmo nome de algumas cidades portuguesas; contudo, existem elementos distintivos próprios de cada país. Enquanto os dois países partilham a mesma língua, os resquícios dos idiomas originais falados pelos indígenas são ainda comunicados pelas comunidades guarani²⁴, por exemplo; nesse sentido manter idiomas ativos faz parte da preservação cultural. Embora a língua portuguesa seja o idioma dominante dos dois países irmãos, existem termos diferentes e estrangeirismos que os brasileiros foram adquirindo através de outras culturas, por exemplo: *marrom*, *xerox*, *grudex*, *maiô*, estes estrangeirismos jamais foram incluídos na evolução linguística portuguesa de Portugal. Por sua vez, verifica-se, na atualidade, que a implementação do novo acordo ortográfico não foi consensual, pois alguns consideram que tinha como pretensão ser uma ortografia unificadora que refletisse a

²⁴ Guarani: uma das etnias indígenas mais representativas das Américas.

natural evolução da língua portuguesa em vez de uma aplicação forçada de um normativo ortográfico defeituoso. Não se pode esquecer que o Brasil tem uma imigração e uma multiculturalidade muito diversificadas. A começar pelos portugueses, aquando dos Descobrimentos²⁵ (termo etnocêntrico que é visto na História contemporânea, aos olhos de muitos brasileiros, como uma invasão à terra dos índios), que tentaram encontrar no Mundo Novo o lugar para o domínio e exploração de riquezas, subjugar povos indígenas, conquistar territórios e escravizar os africanos que trouxeram consigo. Já nos séculos XV e XVI muitos espanhóis, judeus de origem sefardita, ingleses, franceses e ingleses foram para a região, embora não fosse legal a entrada de estrangeiros no Brasil na época colonial; no século XX a comunidade nipônica, por causa da crise no Japão, encontrou o seu segundo lar no Brasil, e as comunidades árabe e libanesa também; mas é no final do século XX que os portugueses são o grupo dominante.

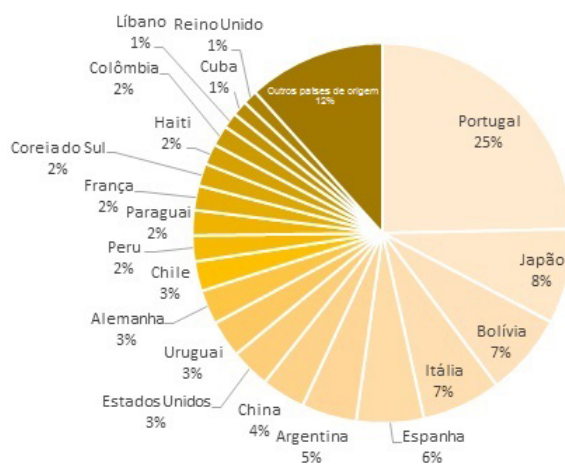


Figura 4 - Representação percentual dos maiores grupos migratórios no Brasil no ano de 2014²⁶

²⁵ A utilização do termo “Descobrimento” subentende etnocentrismo dos portugueses, e também dos europeus, cuja visão é centrada na sua própria etnia e o seu povo. Neste aspeto, os portugueses desconsideraram, historicamente, os indígenas que já conheciam o seu território, sendo que foram os primeiros europeus a conhecerem a região. Neste contexto, o termo “Descobrimento” refere-se aos povos da Europa e não aos povos que já habitavam o continente Americano. Fonte: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/descobrimento-brasil.htm>

²⁶ Fonte: <https://journals.openedition.org/confins/11905?lang=pt>

Como é óbvio, a imigração de outros povos influenciou nas várias camadas do país, na cultura, nas artes, na educação, nos hábitos sociais, na indústria, na agricultura, na culinária, e outras heranças. Além dos “Descobrimentos” e da confluência da herança monarca que os reis portugueses trouxeram do Brasil para Portugal, a literatura teve, na contemporaneidade, um papel importante com Jorge Amado, tido como o expoente máximo da internacionalização da realidade brasileira e a sua abordagem estereotipada, um pouco *à la* Gil Vicente, sobretudo, aquando da ascensão da televisão pelas suas obras adaptadas para telenovela.

As telenovelas tornaram-se o foco de maior entretenimento dos portugueses que se encontravam na turbulência vivida na passagem da ditadura para a democracia e cujo regime de censura impunha regras à transmissão de conteúdos. Enquanto no Brasil o progresso audiovisual crescia exponencialmente, em Portugal a televisão era, ainda, um mundo por explorar, sendo que as telenovelas não eram só um momento de entretenimento para os portugueses, mas um retrato da vida social e cultural dos brasileiros. Após a ditadura salazarista e a Revolução do 25 de Abril de 1974, o início de 1977 foi fulcral na transição para a democracia que vivia uma crise política permanente, (Cunha, 2003 *apud* Tocha, 2014).

O sociólogo António Barreto (Cunha, 2003 *apud* Tocha, 2014) caracteriza a época de 1977 como um “período em que a crise política é quase permanente, pela instabilidade, por um alto grau de conflitualidade, pela ‘normalização’ da democracia e do mercado, pelo gradual desfazer dos dispositivos constitucionais revolucionários e até pelas consequências de recessões e crises económicas externas”. Assim que Portugal entrou na União Europeia em 1985, a crise terminou.

No que respeita ao cinema, o português teve a sua influência direta no cinema europeu, nomeadamente o francês, e o brasileiro, apesar de ter sido iniciado com pequenos documentários que retratavam cenas do quotidiano com produções de baixo orçamento e de qualidade fraca. Em 1909 os filmes cantados mudaram de paradigma, tornando a sétima arte mais apelativa. No entanto, a concorrência com o cinema norte-americano em 1910 perdeu para que as produções de Hollywood comesçassem a invadir as salas de cinema brasileiras. Mas em 1930 o cinema brasileiro começou a vislumbrar melhores dias e a produtora Cinédia começou a produzir obras próprias que deram

origem ao género Chanchadas²⁷. Cármen Miranda seria um dos grandes nomes a participar. O cinema brasileiro a partir da década de 1950 criou uma nova corrente, o Cinema Novo, completamente politizado e não tinha reservas em tecer críticas ao estado do cinema brasileiro, fortemente influenciado pelo cinema norte-americano. O Cinema Novo com o início da ditadura militar foi alvo de censura e outros géneros do cinema se sobrepuseram (Kreutz, 2019).

A história do cinema é traçada, na generalidade, pelo conflito entre o cinema comercial e o de autor que defendia obras intimistas e de baixo orçamento, no qual o realizador era reconhecido como autor da obra, o mesmo não acontecia com o cinema comercial que pendia para o lucro. É a partir dessa cisão que o Cinema português também começa a dar os seus primeiros passos e a pender para as tendências do cinema de autor mais presente na Europa. Não obstante ter procurado traçar o seu caminho numa identidade própria que reconhecia a realidade como factor determinante para a criação de obras ficcionais e documentais, o cinema português seguiu os passos do cinema europeu deixando de lado o cinema comercial, marcadamente americano, sendo uma das principais razões a falta de condições e apoios para produções maiores.

Pereira (2019) faz um enquadramento sobre a ascensão das mulheres na realização do documentário, ressaltando que os homens continuam a ocupar maior representatividade, comparativamente com as mulheres, na realização de ficção. A verdade é que as mulheres-cineastas têm sentido mais dificuldade em realizar ficção em Portugal e no mundo, por ainda constituir uma “esfera de poder” dirigida em grande parte por homens. Talvez não seja arriscado afirmar que o documentário seja o género cinematográfico mais democrático, porque aglomera diferentes cineastas pelas oportunidades de produção menos “exigentes”, no que à gestão e aos custos diz respeito. Na atualidade existe um número substancial de mulheres a filmar documentários em Portugal e no Brasil e parte dessa filmografia assume o registo autobiográfico. Da mesma forma, a narração da própria história da realizadora e da sua família surge como fio condutor para uma reflexão sobre um passado recente, tendendo a ser uma reconstrução subjetiva que não tem como propósito principal ser

²⁷ Fonte: <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>

um produto histórico, mas uma revisitação envolta na esfera familiar das memórias íntimas. Não se pode esquecer que a história recente dos dois países lusófonos, nos seus vários contextos, partilham de uma história em comum também. Petra Costa refere que o que a fez ingressar no mundo do cinema foi porque queria retratar questões que lhe eram incómodas e perturbadoras e não as via projetadas no cinema brasileiro (Jornal i, 2019 *apud* Pereira, 2019). Petra Costa é honesta e confronta o espetador com a sua verdade, expõe os traumas que destruíram a sua infância e sente culpa pela passividade e ausência da sua família que deveria ter agido no momento mais vulnerável da vida da sua irmã. Paralelamente, Catarina Mourão, a cineasta portuguesa, com o documentário transgeracional *A Toca do Lobo* (2015) revisita a memória do que não se viveu por causa da ditadura, e reconstrói, a partir do arquivo de família e da RTP, a história do seu avô e escritor Tomaz Xavier de Azevedo Cardoso de Figueiredo, que viveu afastado da sua filha e cuja neta nunca chegou a conhecer. O filme narrado na primeira pessoa anda em busca de respostas para uma ausência sentida intensamente e pretende reconstituir uma memória que acabou por espoletar um processo jurídico. Passado e presente surgem de forma não linear, lembranças remisturadas, o intimismo que não teme a honestidade são características que tornam o fazer documentário de cineastas emergentes, tanto portuguesas como brasileiras, um lugar unificador que não se separa por um mar Atlântico. É facto que tanto cineastas brasileiras e portuguesas interessam-se por trazer para a tela o metapensamento e o seu potencial, embora subjetivo, traz à superfície a essência humana que anteriormente estaria a ser negligenciada e “comida” pelo *packman* do cinema comercial. A verdade passa a um processo subjetivo e as histórias de família baseiam-se em traumas e nostalgias. As cineastas dos dois países optam pelo género cinematográfico mais livre que não se deixa ditar pelas fórmulas narrativas esgotadas, mas pela construção improvisada, criando assim um novo espaço para a experimentação que aprofundam criativamente. Interessa ressaltar como escrevem sobre si, como se vêem e como reinventam a sua história, contestam, questionam as suas identidades que outros construíram por si, questionam as memórias dos seus países, autodefinem-se como sujeitos múltiplos, individuais e coletivos (família) e tudo o que isso significa, sentimentos, dúvidas, confissões. O encontro entre o Eu que filma e o Eu que é filmado é feito simultaneamente por detrás e

à frente das câmaras, e cuja dinâmica narrativa prevê a aproximação para contar a sua história (Pereira, 2019).

Na contemporaneidade, encontram-se realizadores que tendem a materializar as memórias das suas famílias para lhes conferir novos contornos e outros significados. “Desestabilizadas, as cineastas brasileiras e portuguesas dirigem filmes desestabilizadores, que atribuem outros sentidos às suas inquietudes.” (...) “a busca autobiográfica e catártica das cineastas estudadas como uma necessidade de compreensão do seu eu enquanto fruto de um passado familiar não elegido, com marcas no presente: no quotidiano dos dias, no comportamento e nas decisões assumidas.” (Pereira, 2019, p. 178).

Existe ainda uma ideia generalizada a que chamam “cinema português” ao cinema teatral, elitista, “pseudo” e intelectualizado, no entanto Regina Guimarães e Saguenail tentam procurar uma reflexão mais profunda sobre ao que se chama “cinema português”. Apresentam duas leituras, o cinema português “aborda, analisa, problematiza ‘Portugal’, atendendo às mutações que essa abordagem manifesta, procurando descortinar tanto as razões de carácter sincrónico (e, portanto, histórico-social e político) que as favorecem, quanto a permanência diacrónica de uma tendência que possa globalmente considerar-se ‘nossa’”; como pretende, de igual modo, entender a relação que o cinema português tem com o seu público. No entanto, a dimensão sociocultural das obras de um cinema que floresce através das memórias familiares e pelo intimismo inerente é ultrapassada tanto nos casos brasileiros como nos portugueses, pois as obras não são tidas como reflexo de uma geografia ou nacionalidade, vão além por representarem a multiplicidade do ser humano, valor que faz de quem assiste parte integrante (Guimarães e Saguenail, 2007, pp. 34-35).

A História do Cinema Português dos últimos 60 anos atravessa uma linha normativizada e popular própria dos anos 30 a 50. Para o cinema mais subversivo e experimental dos anos 60, influenciado pela politização externa, torna-se mais político nos anos 70, focando o seu olhar nas produções de ficção nos anos 80 para atingir maior público e outros nichos, nos anos 90 e inícios do século XXI retrata os problemas sociais e rende-se à tendência subversiva do “realismo” radical (Guimarães e Saguenail, 2007).

Qualquer cinema de qualquer país é um difusor da sua cultura e da sua identidade. O cinema espelha a imagem de cada país, não somente para os seus cidadãos, mas para o mundo, uma vez que os filmes ajudam a criar identidades. Relativamente ao cinema brasileiro a sua proposta visa destacar a identidade nacional e cultural. O retrato social que muitas vezes o cinema brasileiro faz pode cair também no perigoso caminho da estereotipação da qual muitos pensadores urgem sair.

2.5.2. A Linguagem verbal e gestual no âmbito da cultura e do cinema

Pode considerar-se que os símbolos aglomeram um conjunto de traços que traduzem e levam a interpretar significados complexos. As palavras e os gestos, a forma de vestir, de cumprimentar, o penteado, as bandeiras e os símbolos sociais são reconhecidos por aqueles que partilham a mesma cultura e são facilmente criados; em contraste aos velhos símbolos que vão sendo eliminados consoante a evolução da cultura. Os símbolos são facilmente mimetizados por um determinado grupo cultural.

É em 1977 que a primeira novela transmitida em Portugal surgiu, “Gabriela” traduzia, por imagens, uma cultura diferente através da “caixa mágica”. Pode-se afirmar que a telenovela foi o meio mais mediático que contribuiu para a “constituição de uma identidade brasileira em Portugal, permeada por narrativas, símbolos, tramas e personagens veiculados pela mídia televisiva portuguesa e pelas indústrias culturais brasileiras que atuam naquele país” (Lisboa, 2011, p. 283). “Gabriela” deu o arranque para uma série de telenovelas que continuam a ser transmitidas até aos dias de hoje nas televisões portuguesas e cuja presença têm desempenhado um papel importante para a formação e identificação das representações sociais do Brasil no imaginário dos portugueses. Nesse sentido, esse laço possibilitou um maior conhecimento sobre a realidade brasileira para os portugueses, mais do que o contrário. “Exibidas há mais de trinta anos na televisão generalista portuguesa, as telenovelas brasileiras têm se caracterizado como um produto midiático de forte impacto em Portugal, sendo que suas tramas, personagens, enredos e simbologias adensam os discursos do senso comum português e as concepções sociais acerca de temas variados” (Lisboa, 2011, p. 280).

Quarenta anos de ditadura e censura e dois anos de revolução e adaptação à mesma passaram e “Gabriela” foi preponderante para a corrente de fenómenos da indústria cultural e massificação das audiências centrada na televisão, o que curiosamente, contribuiu, por exemplo, para a alfabetização do país. O sotaque melódico brasileiro cativou o ouvido dos portugueses que não era de difícil compreensão e alguns termos, anteriormente usados em Portugal, tinham sido esquecidos por falta de uso, como ‘oi’ e ‘inté’, que significa ‘até logo’ (Feronha, 2004; Faria, 2012). Além do benefício que trouxe para a alfabetização, outro sintoma positivo que trouxe à sociedade portuguesa foi a discussão, aberta pelo tecido mediático, sobre a luta pela dignidade e liberdade das mulheres dissociada do seu estrato social, isto é, todas comungavam da mesma luta a favor da emancipação e do mesmo desejo de serem aceites tal como eram. A rotina dos portugueses ia se adaptando à realidade da telenovela pautada pela influência que exercia, os gostos musicais da banda-sonora da novela, a roupa e penteados femininos eram imitados pelas portuguesas.

Se Greta Garbo era o ícone do cinema de Hollywood, Sónia Braga não era só para os brasileiros, como também foi a grande referência para os portugueses, tanto no cinema como na TV. Quando um sinal de mudança contém em si um potencial transformador face a uma realidade que se desdobra, quase sempre, apresenta duas faces dessa moeda, uma que abraça esse potencial ou, por contraste, uma que o detém. Uma professora primária, na altura em que “Gabriela” foi transmitida, considerou o tema da sexualidade como algo com “efeitos negativos nas crianças” porque na sua escola via muitas “aos beijinhos, como o Nacib” (Cunha, 2003). “Gabriela” veio alterar os estereótipos masculinos atribuídos às mulheres, citado por Cátia Tocha (Cunha e Silva, 2014, pp. 26-27). Com efeito, a obra de Jorge Amado foi preponderante para a sociedade brasileira e a sua proliferação contribuiu para o entendimento da construção da ficção moderna brasileira. Continua, ainda hoje, a ser marcante, pois aborda vários problemas de injustiças sociais, política, crenças, sensualidade do povo brasileiro e o folclore, mostrou como os pólos extremos da sociedade, a conservadora e a progressista, refletem as visões da sociedade e como as tendências são criadas. “Gabriela” representa, em última análise, a libertação da sexualidade feminina e a sua sensualidade, essa nova realidade foi uma novidade em Portugal.

O Cinema também introduz ao mundo da cultura uma linguagem nova munida das suas singularidades, como é também um ponto de confluência das mais variadas linguagens. A sétima arte além de implicar um conhecimento de todas as artes que aglomera, isto é, uma literacia ou alfabetização audiovisual, pressupõe também que o espetador seja capaz de interpretar intertextualmente todos os registos de comunicação que contém em si, ou seja, compreender as relações que podem ser estabelecidas entre a arte cinematográfica e os registos fora da sua aplicação integrada ao Cinema.

No que respeita ao Cinema português “a preponderância de uma linha que aposta num ‘realismo’ cru de tom tendencialmente melodramático (e, por isso mesmo, menos realista do que julga ser), por vezes mesmo neurótico, é impossível não afirmar” – como fez João Bénard da Costa (Costa, 1991, p. 184) a propósito da originalidade do cinema português no contexto europeu. Nesse âmbito, o problema ultrapassa a questão do cinema, para colocar a questão de Portugal como tema fulcral. Facto é que muitos pensadores, tal como Eduardo Lourenço, julgam que o trauma histórico nunca permitiu que os portugueses deixassem o complexo assombrado pela grandeza das “Descobertas” e “uma realidade cuja pequenez não terá sido ainda convenientemente assimilada”. Eduardo Lourenço, no ensaio “Repensar Portugal” (Lourenço, 2001 pp. 67-79), afirma que “o português médio conhece mal a sua terra”, por causa de “viver mais a sua existência do que compreendê-la” (...) “Vivemo-lo sob o modo de um desenraizamento histórico singular que só na aparência é negado pela exaltação sentimental com que nos vivemos enquanto portugueses. Imagens positivas de nós mesmos abundam na nossa memória coletiva e cultural”, porém “em todas essas imagens é menos um presente concreto que é objetivo de referência que um passado ou um futuro mistificado para justificar a esperança desmedida ou a descrença brutal nos destinos pátrios” (Lourenço, 2001, p. 72). E assim continua a analisar os paradoxos da identidade portuguesa, e estabelece a dicotomia da que vive do idealismo passado não alcançável e da ascensão de uma classe de ociosos que passa a vida a satirizar. A solução mais consciente que Eduardo Lourenço encontra é o autoconfronto sobre a realidade, a criação de um olhar para dentro que almeja o fim de um Portugal-objeto: “chegou o tempo de nos vermos tais como somos, o tempo de uma nacional redescoberta das nossas verdadeiras riquezas, potencialidades, carências, condição

indispensável para que algum dia possamos conviver connosco mesmo com um mínimo de naturalidade.” (Lourenço, 2001, p. 75). O preço tem como resultado o desencantamento sobre o passado e a desesperança no futuro. Outra problemática existente recai sobre as dificuldades financeiras que impedem que se desenvolva uma verdadeira indústria do cinema, por se ser pequeno no que ao poder capital diz respeito, mas forte em identidade nacional. Outro factor reside num certo preconceito intelectual anti-narrativo que negligencia o poder de contar histórias, prejudicando e fragilizando o poder narrativo e a importância da escrita de guião.

Aqueles cineastas (e homens do universo do cinema em geral) que, pelo seu valor e qualidade, seriam os que mais poderiam contribuir para a educação acerca da importância do guião na qualidade e equilíbrio finais do filme, são tendencialmente, entre nós (salvas as louváveis exceções), os mais influenciados por uma herança estética de marca francesa, que privilegia a abordagem cerebral e anti-narrativa, muito “à anos 60”, que já “deu o que tinha a dar”, enquanto experimentalismo que é, de inegável valor, mas também, por isso mesmo, com irrefutável “prazo de validade”. Este receio de condicionar o cinema a uma lógica puramente narrativa – ao qual não é alheia também a tentativa de o distanciar de qualquer comparação com a (ou subordinação à) ficção literária, como se a distinta natureza das duas artes não falasse suficientemente por si mesmo – tem sido o baluarte de um certo tipo de afirmação do cinema enquanto arte, encontrando, no natural idealismo das gerações jovens, o fértil território para experiências “radicais”, onde a fuga à “história” se alia ao gosto da expressão melodramática e “negra” a que atrás nos referimos. (Guimarães e Saguenail, 2007, pp. 18-19)

Os traços, gestos, “tiques” caracterizadores do cinema português e outros sinais culturais suportam-se na carga dramática de que somos herdeiros, fruto do idealismo do passado que resulta da busca de outros fenómenos e alternativas,

(...) no esteticismo experimental e numa visão autotética, amargurada e auto-crítica da nossa sociedade, da possibilidade de expressão dessa intensidade contida, que se entrevê tanto na ficção que a ela pretende escapar, quanto na depressão “realista” pura e dura de algum do nosso cinema mais recente, como ainda na impossibilidade de evitar o tom documental de boa parte da nossa produção cinematográfica – desejosa de encontrar nas circunstâncias específicas a razão de um mal-estar que é porventura cultural e existencial –, ou ainda na disseminação de estilos de autor, característica inegável da riqueza do nosso cinema, que assim se fragmenta em múltiplas e parcelares expressões individuais. (Guimarães e Saguenail, 2007, pp. 21-22)

2.5.3. Choque de realidades: utopia *versus* realidade

Enquanto a visão generalista que os portugueses tinham dos brasileiros na década de 70, causada pela transmissão da “ficção” das telenovelas, seria a de uma sociedade permeada pelo *glamour* e pelo requinte acompanhado pela música brasileira; na década de 90 começou a assistir-se a uma mudança de mentalidade na sociedade portuguesa, quando os brasileiros começaram a emigrar em número substancial para Portugal e algum mediatismo começou a surgir decorrente de “escândalos” ocorridos em Bragança. Nesse sentido, a visão que os portugueses tinham do Brasil começou a alterar-se. A ideia de que as mulheres brasileiras vinham para Portugal para as regiões menos desenvolvidas fazerem vida na prostituição começou a causar conflitos entre as mulheres e as comunidades, que, conseqüente disso, acusavam as mulheres brasileiras de andarem a “desviar” os seus maridos. Assim iam construindo uma série de preconceitos face a essa “realidade”. Esse mediatismo fez brotar a reportagem publicada pela revista Time (2003) “Europe’s new red light district”. Esse tipo de sensacionalismo dirigia a mentalidade portuguesa para outras vias, quando, outrora, os brasileiros que vinham para Portugal nos anos 70 ou 80 eram em pouco número e tinham formação superior. A intensa emigração nos finais dos anos 90 começou a alterar a opinião do povo português. No que ao academismo diz respeito, o processo de equivalências de graus académicos entre os dois “países irmãos” tornou-se difícil, em grande parte, motivado pela emigração de dentistas brasileiros que se mudaram para Portugal e lá passaram a exercer a sua profissão. O caso mais polémico foi conhecido como “Dentistas em Portugal”. Por volta de 1991 havia um acordo entre Portugal e Brasil que estabelecia a equivalência direta entre todos os diplomas universitários do Brasil e de Portugal, acabando por incomodar a Associação Profissional de Médicos Dentistas de Portugal (APMD), que, a certa altura, começava a reclamar a presença de dentistas brasileiros ilegais em Portugal. A diplomacia entre os dois países foi colocada em causa e era regida pelo acordo Cultural Brasil-Portugal, de 7 de Setembro de 1966, no artigo XIV²⁸, que regulamenta a equivalência de diplomas de profissionais brasileiros e

²⁸ Segundo o art.º XIV, “cada Parte Contratante reconhecerá, para efeito de exercício da profissão em seu território, os diplomas e títulos profissionais idóneos expedidos por institutos de ensino da outra Parte e desde que devidamente legalizados e emitidos em favor de nacionais de uma ou outra Parte, favorecendo em caso de inexistência ou diferença de curso, as necessárias adaptações para o mais próximo.” – Provedor de Justiça

portugueses, sendo que as formações de brasileiros e portugueses têm diferenças; para os portugueses seriam significativas e para os brasileiros não. Verdade é que parte dos média portugueses misturou desinformação, sensacionalismo e preconceito, e outra parte procurou informar-se corretamente sobre os problemas. Não se pode esquecer que a década de 60 foi marcada por uma emigração massiva dos portugueses para o Brasil, já muitos portugueses teriam emigrado para o Brasil por causa da crise do setor agrícola, da repressão política e a fuga à época colonial. Começam então a surgir mudanças na cultura portuguesa. Muitos factores e mudanças positivas advieram da compra de conteúdos externos do Brasil transmitidos na televisão portuguesa.

Tendo como estrutura basilar a tese “Brasil e Portugal – a Imagem Recíproca, por o mito e a realidade na expressão literária”, por Nelson H. Vieira (1991) para a compreensão do choque de realidades na qual é apresentada os mitos e as realidades que prefiguram os dois países, poderá servir de analogia uma relação desequilibrada entre um casal sem equidade de direitos. Enquanto um usava a influência do outro para se engrandecer, sendo que é o dominador por se favorecer do poder patriarcal, o outro tinha que aguentar a relação por força da subjugação. Enquanto essa relação injusta perdurou, um par teve que “se aguentar” subjugado, mas, quando se deu a ruptura, o par subjugado não teve mais interesse nessa condição; no entanto, o que ficou a perder em domínio, quis continuar a engrandecer-se movido pela nostalgia da história romântica. Resumindo, esta é quase a história de qualquer colónia que conseguiu a sua independência. O Velho Mundo não tem mais relação com o Mundo Novo, pelo menos para quem conseguiu a independência. Nesse sentido, a utopia de viver dos feitos do passado não é produtora para uma relação fecunda futura.

É evidente que do ponto de vista português, a realização de uma comunidade cultural luso-brasileira é muito vantajosa visto que a sua política externa tem sido de disseminação e de expansão cultural. Mesmo a filosofia implícita nos conceitos de “pátria de língua” ou “minha pátria e a língua portuguesa” confirma esta orientação/posição ultramarina. Do ponto de vista brasileiro, o esforço luso-brasileiro não tem o mesmo sentido, porque o Brasil parece querer fugir de um passado, aparentemente alheio ao seu conceito nacionalista do país do futuro. Esta posição talvez possa ser vista vis-à-vis Portugal, como uma forma de punição contra os velhos pecados coloniais. O resultado é

uma separação em vários sentidos – socioeconómicos, política e racial. (Vieira, 1991, p. 250)

É o que se deduz das observações feitas pelo sociólogo, Roger Bastide no seu livro, *Brasil, Terra de Contrastes*, (p, 201, 1975): “Deste desejo de segregação do português em relação a ele, vinga-se o brasileiro contando inúmeras historietas e anedotas chistosas, em que se evidenciam a ingenuidade e a simplicidade daquele povo.”.

Não se pode ignorar que há certos momentos da história que se destacam. Enquanto nos dias de hoje existem portugueses com melhores posições de trabalho no Brasil, subsistem preconceitos em relação ao português imigrante humilde, como também persistem vários mitos e preconceitos em Portugal sobre o Brasil e sobre os brasileiros; sobretudo um desconhecimento das realidades e vivências, ainda que o cenário esteja a mudar em direção a um crescente vagaroso (positivo) com o intercâmbio de jovens estudantes para as universidades portuguesas.

O problema surge quando a imagem de um certo comportamento, ou maneira de ser, persiste e serve como arquétipo, de todos os elementos de uma civilização rica e complexa. Infelizmente, o arquétipo transforma-se numa espécie de estereótipo, isto é, uma figura exagerada, simplista e deturpada. É, por isso, comum ouvir dizer que o Brasil não sabe nada de Portugal, nem tem interesse em conhecer ou apertar os laços culturais. (Vieira, 1991, p. 251)

Importa, contudo, referir que existiu um efeito unilateral no que aos média diz respeito na proliferação da transmissão de telenovelas brasileiras em Portugal, a produção audiovisual era transmitida tanto nas televisões brasileiras como nas portuguesas, ao passo que Portugal estaria, nesse aspeto, fechado em si mesmo. Em 1989, o grupo brasileiro Abril deu origem à primeira revista de negócios em Portugal intitulada *Exame*²⁹ e o canal privado de televisão português SIC (Sociedade Independente de Comunicação) contou com a contribuição de técnicos audiovisuais brasileiros para a melhoria profissional da produção de conteúdos próprios.

²⁹ Explicação pormenorizada: <https://superbrands.co.ao/2015/marcas/exame>

Na verdade, com a exceção de uma minoria de escritores e intelectuais que tiveram contacto ou experiência pessoal com o Brasil, há em Portugal pouca evidência de um autêntico apreço pela cultura brasileira, a não ser as telenovelas. Para mais, a expressão literária revela justamente a existência de uma grande falta de conhecimento, contacto e até vontade. (Vieira, 1991, p. 251)

O mesmo não acontece em relação à música, o espectro tem mudado, e cada vez mais assiste-se a bandas ou músicos portugueses a “copiar” ou a ter influência na MPB ou na bossa nova. Apesar dos esforços feitos para a existência de mais dinâmicas que pululam e viabilizam o intercâmbio cultural entre os dois países, facto é que a literatura tem perpetuado “a fraca e pobre representação de personagens portugueses e brasileiros, nos romances das suas literaturas respectivas, revela a ausência de uma verdadeira reciprocidade cultural, o que por outras palavras, significa a ausência de uma representação cultural, dinâmica e recíproca nas duas sociedades.” (Vieira, 1991, p. 251). Sem tirar a importância devida às intenções e iniciativas formais, a comunicação luso-brasileira acontecerá se cada lado sentir a presença e genuína afinidade cultural entre os dois povos, sem preconceitos ou ideias pré-concebidas, assim se cria uma verdadeira relação mano a mano. Mas começa a existir um pequeno grupo de escritores portugueses a escrever sobre obras com o intuito de quebrar anos de silêncio. A propósito da entrevista a Valter Hugo Mãe ao Diário de Notícias (2021) sobre os a publicação do seu mais recente romance “As doenças do Brasil”, o escritor declara:

A História ensina-nos que a chegada dos brancos ao continente sul-americano foi vista pelos povos vermelhos como uma anunciação divina e o primeiro relato de Pero Vaz de Caminha sobre a descoberta desses povos mostra que eles estavam de boa-fé e nós estávamos com intenções inquinadas. Quantos mais pechisbeques lhes dêssemos mais bens preciosos eram dados em trocas e isso está perfeitamente assumido nesse primeiro texto enviado ao rei, daí que seja importante perceber que a nossa chegada não foi desinteressada e instalou imediatamente uma violência, como no caso da mestiçagem. Por isso é que a Honra representa o estupro e uma ferida que nunca chega a cicatrizar, como é o caso do mestiço. Nós, deste lado do Atlântico queremos ver a glória - que existe num grupo de homens que navegam numas carcaças de madeira e atravessam mares desconhecidos -, mas é inevitável ver-se o lado de lá, que essa bravura correspondeu à subjugação e extermínio de milhões de pessoas. A afirmação recorrente de um povo pela sua História é enaltecida pela nostalgia de tempos passados, com o intuito de se afirmar perante outros povos e desculpar-se da tragédia que abarca uma crise de variadas ordens, da “fera branca

que poderá apagar da face da Terra culturas sobre as quais nada nada poderemos saber”. A independência parece que não foi ainda muito bem digerida passados 500 anos. Valter Hugo Mãe afirma que com o seu livro o leitor brasileiro será “desafiado nos seus próprios preconceitos e incómodos na leitura” e solicita que o faça de “boa fé ao lê-lo quanta eu tive na sua escrita”. (Valter Hugo Mãe, entrevista cedida ao Diário de Notícias, 2021)

Acrescenta também que ao fim e ao cabo o livro é um julgamento sobre um momento da História que ainda deixa feridas.

Sim, é um juízo de valor porque as doenças do Brasil são para lá levadas pelos portugueses. É uma chamada de atenção para aquilo que ainda preda os cidadãos brasileiros e os destitui de uma maior dignidade, em muito por aquilo que os portugueses lá deixaram. E nós cá temos muita dificuldade em lidar com isso porque os brasileiros já são independentes há duzentos anos. Creio que o Brasil ainda apresenta traços dessa coisa que começa em 1500 e que é portuguesa. Como diz o Padre António Vieira, as causas originais das doenças do Brasil é a apropriação do alheio, a exploração dos bens e do corpo do outro e a incapacidade dessa sociedade para criar uma verdadeira paridade é o que desgraça o Brasil. (Valter Hugo Mãe, entrevista cedida ao Diário de Notícias, 2021)

“As doenças do Brasil” concorre para uma melhor relação entre as duas culturas, recria uma linguagem própria com um vocabulário e uma sintaxe que transfiguram a língua construída ficcionalmente para fazer refletir sobre uma profunda verdade literária. Recorde-se que em pleno 1989, era cantado em Portugal e ensinado às crianças nas escolas, no calor da vitória da canção do festival da Canção (Radiotelevisão Portuguesa), o hino nacionalista composto pela banda pop *Da Vinci*. O conteúdo do tema *Fui Conquistador*: “Já fui ao Brasil, Praia e Bissau, Angola, Moçambique, Goa e Macau. Ai, fui até Timor, já fui um conquistador” abordava as conquistas do império colonial e remetia a uma espécie de indocinação “subconsciente” sobre os grandes feitos que recriavam alegoricamente a história dos “Descobrimentos”. De um lado incutiam os valores nacionalistas e patrióticos, do outro encobriam a outra face negra da História. Criada em 1986, a programação institucional da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses viria a financiar o programa televisivo *A Grande Aventura*, da autoria de José Hermano Saraiva. O complexo da dimensão alcançada - pelo que muitos entenderiam como “heroísmo” -

reflete-se na frustração que um tempo da História nunca mais viveu, configurado num período de crise para o reino português. No entanto, é um pouco sinistro perceber que na altura que sucedia à independência das colónias portuguesas, a década de 80 do século XX, na qual musicalmente se destacava o desenvolvimento mais plástico e sintético, ainda se continuava a perpetuar ideais ultrapassadas, brilhantemente esboçadas pela personagem *Velho do Restelo de Camões*, contrapostas ao complexo imperialista e colonialista. O efeito descolonizador parece ser muito gradual e lento quando se aponta para mentalidades e disciplinas que continuam a perpetuar uma História enviesada assente numa lógica unilateral.

Já hoje é interessante observar que a música, o cinema e a telenovela continuam a ser bem-recebidos pelos portugueses, nomeadamente pelos músicos portugueses que tentam imitar o estilo MPB, por causa das particularidades sonoras, da musicalidade do sotaque e da estética interessante; no entanto, no que respeita à literatura, as traduções brasileiras são rejeitadas por grande parte dos leitores portugueses:

I'm enclosing a letter from a Portuguese agent in Lisbon which will possibly be of no interest to you. The only point that struck me, if it is valid, was his statement that Portuguese readers do not like Brazilian translations. I'm sure this is very likely since the South American languages must have departed considerably from the standard of the mother country³⁰. (Chandler *apud* Vieira, 1991, p. 253)

Esta carta citada do volume, *Selected Letters of Raymond Chandler* (New York, 1981, p. 364), editado por Frank MacShane, aponta para o problema universal e humano na disputa do dominador e do subjogado; é relevante incentivar a relação bicultural, uma relação que possa despertar sentimentos de sensibilidade que olham para as afinidades pessoais e humanas sem nacionalismos. Ainda assim, por mais que alguns esterótipos e preconceitos ainda existam, convém vislumbrar um futuro promissor e considerar uma nova imagem que surja com uma nova configuração, apesar de romântica e idealista, também unida e fraternal que possa escapar ao retrato

³⁰ Envio uma carta de um agente português em Lisboa que possivelmente não lhe interessará. O único ponto que me impressionou, se for válido, foi a sua afirmação de que os leitores portugueses não gostam de traduções brasileiras. Tenho a certeza que isso é muito provável, já que as línguas sul-americanas devem ter-se distanciado consideravelmente do padrão da língua mãe. – Tradução livre. (Chandler *apud* Vieira, 1991, p. 253)

estereotipado, cliché e simplista. Crê-se que o caminho já foi mais turtuoso. Quanto ao cinema essa relação tem sido mais fortuita e reconciliadora, com festivais de cinema como o de Cinema Luso Brasileiro, ou com João Salaviza e Reneé Nader Messoro, dois realizadores interessados pelas questões do mundo que incitam à reflexão subjacente ao filme e valor da identidade, da História e da relação entre culturas, sem forjar e respeitar a realidade, que, neste caso específico, figura no povo Krahô: comunidade indígena que vive no interior do Brasil numa aldeia localizada em Pedra Branca. Talvez, o cinema, a par de outras artes, seja o caminho mais neutro e pacificador para que o choque cultural comece a ser ponte que estabelece relações horizontais. João Salaviza na entrevista ao jornal Observador (2019) refere sobre o propósito do filme *Chuva é cantoria na aldeia dos Mortos* (2019):

O filme serve ainda para refletir sobre a relação entre portugueses e brasileiros, até por razões históricas. Há um desconhecimento profundo em Portugal do que se passa no Brasil, mostrámos o filme a professores do secundário para poderem ter material e ter bases para discutir o filme nas salas. Estes povos são os que resistiram e sobreviveram à invasão que os nossos trisavós fizeram no Brasil em 1500.(Salaviza, 2019)

João Salaviza é português, Reneé Nader Messoro brasileira e são co-autores do mesmo filme. Os dois consideram que partilham em comum o rigor da prática do cinema e a cumplicidade artística. Para a realização do filme tentaram intermediar entre mundos e ontologias diferentes, o deles e o dos Krahô, como também perspetivaram encontrar uma verdade que se encontrasse no cinema e no grupo indígena; ou seja, seria “a maneira mais justa de abordar cada sequência”, explica Reneé Nader Messoro. Além de partilharem uma cumplicidade artística, têm também uma relação afetuosa que lhes permite imergir e discutir sobre o desenvolvimento do filme. Uma bela alegoria de como as relações culturais podem ser harmoniosas, plurais e despreconceituosas.

PARTE II - RELATÓRIO DO PROJETO FÍLMICO

CAPÍTULO 3 – CONCETUALIZAÇÃO E PLANIFICAÇÃO DO PROJETO

3.1. A ideia inicial

“O que é bonito é que, quando se apanha um peixe que se ama, mesmo que seja um peixe pequeno – um fragmento de uma ideia -, esse peixe vai atrair outros peixes e agarrar-se-ão a ele. Então, está-se lançado. Em breve começam a surgir cada vez mais fragmentos e a coisa inteira emerge. Mas começa com desejo.” (Lynch, 2008)

O presente projeto visou elaborar um documentário complementado por um ensaio escrito que se debruçaria sobre a biografia da minha família e cuja temática específica incidiria sobre o conflito cultural da minha mãe, que deixou o país de origem para viver uma realidade muito diferente à sua; motivada pelo amor e casamento que, consecutivamente, a levou a dar um passo de fé e a auto-abnegar-se. Estas decisões coadunaram-se com a perspetiva de vida do meu pai. Houve quem a chamasse de “Agostinha da Silva”. Esta narrativa mostra uma realidade que nem a minoria portuguesa representa à época, pelas suas características tão particulares. Nesse sentido, tanto o projeto audiovisual quanto o ensaio escrito pretendem colocar-me, tanto de uma perspetiva pessoal quanto académica, próxima e distanciada do meu Eu, para entender as razões que afetaram o crescimento e os fantasmas que ainda me assombram.

A partir da realização do documentário autobiográfico sobre a minha família, especificamente de uma parte da história da vida dos meus pais, nasceu, paralelamente, uma reflexão com o intuito de se abrir à análise sobre os passos e fases que um trabalho desta natureza acarreta. Para se traçar a trajetória teórica tentou-se estabelecer pontes com outros documentários equivalentes como complemento para uma reflexão sobre a relação entre sujeito autobiográfico e observador que realiza a sua própria história a partir da sua visão na descoberta deste caminho tão pessoal remetido ao campo do sensível. Tentei também indagar sobre o seu estatuto, que vai assumindo,

face aos desígnios que um ensaio reflexivo e prático exigem a partir de uma narrativa pessoal, a partilha do meu olhar sobre a minha família.

A ideia inicial parecia ser menos dolorosa quando pensei em realizar o documentário intitulado “Além do Horizonte”, embora tenha percebido que iria ser um processo penoso pelo sentimento e carga emocional inerentes. O objetivo deste filme-documentário, tal como o ensaio escrito, passa, essencialmente, por preservar a memória de uma família cuja história de vida possui particularidades que se diferenciam do contexto cultural e social de um Portugal nas décadas de 70 e 80 do século passado, ainda muito tradicional e vinculado às tradições, superstições e religião vigentes. A religião, as viagens, os estados de alma, a cultura e a cosmovisão dos protagonistas deste documentário serão as temáticas subjacentes ao trabalho que contém, na sua essência, uma natureza que se encontra em constante construção e inadaptada aos padrões de um Portugal ainda muito homogéneo. Entende-se a sua relevância, concomitantemente expor um espetro invulgar num cenário que se espera (muitas vezes) ser abordado genericamente, o que não é o caso. Sempre tive dificuldade em exprimir e partilhar com outras pessoas o meu espírito cuja identidade se foi definindo pela singularidade da minha educação muito desencontrada dos padrões portugueses. Não era comum encontrar amigos com pais com formação superior, nem com pais de outra cultura, nem muito viajados, nem não baptizados na infância, e nem desvinculados das tradições católicas e populares. Também nunca tive muitas amigas que fossem livres nas artes e que não dominassem um instrumento. Vim a conhecer bem mais tarde.

A minha mãe sempre foi muito atenta e deu relevância às biografias. Enquanto família rimo-nos quando precisamos de obter alguma informação sobre certa figura pública, porque sempre acompanhou as histórias, como também tem uma memória incrível para as pessoas que fizeram parte da sua vida. O facto de ser psicóloga clínica com “síndrome do Messias”, e de usar o método psicoterapêutico como base para orientar os seus pacientes (a anamnese, sempre foi um método que teve para estabelecer pontos de partida que serviam como condutores para perceber a história de cada um), permitiu-nos perspetivar a vida sob várias camadas. A biografia sempre levou-a a fazer uma análise sobre certa pessoa para entender o porquê de cada passo

que cada pessoa deu na sua história de vida. Há pelo menos uma década que pretendia fazer um documentário sobre a minha família, e eis que chegou a hora. Principalmente este documentário tem como objetivo dar a conhecer que em Portugal existem minorias e pessoas com contextos fora do padrão há mais de quatro décadas.

Felizmente, tive a oportunidade, desde que nasci, de viajar muito, por causa dos meus pais, que eram missionários, itinerantes, aventureiros, ativistas sociais, humanitários. A soma disso tudo permitiu que recolhesse várias perspetivas, visões diferentes sobre o mundo e sobre as pessoas. Se tivesse que fazer uma sinopse sobre o documentário “Além do Horizonte” diria que resulta de um sentimento de inadaptação que me faz sentir estrangeira num país que deveria sentir meu. E por isso, pretendo ir ao encontro da minha essência com as questões que parecem básicas mas que sobrevêm a qualquer comum mortal, principalmente nas alturas mais existenciais e trágicas: O que somos? De onde viemos? Para onde vamos?

Desde 2010 que tinha como vontade especializar-me em Cinema documental. Concorri a uma faculdade na Inglaterra e fui aceite, mas não foi possível progredir por falta de disponibilidade financeira, apesar do deferimento de um bolsa cujo valor não cobria nem um terço das despesas. Desde essa altura que tinha a intenção de fazer um filme sobre parte da história de vida dos meus pais. Na altura tinha pensado no género ficção, mas sem dúvida que em termos de disponibilidade financeira o documentário seria mais elegível. Acredito que o documentário, além de ser um género mais livre no que respeita às possibilidades que existem fora da estrutura da ficção, contém em si possibilidades e potencialidades muito próprias inerentes ao género, como permite que a relação entre cineasta e interlocutores seja também um desafio. O documentário trabalha sobre um lugar mais intimista que permite que as escavações feitas surpreendam o criador nesse processo, não se trata apenas e só de trabalhar a memória, mas, também, de enaltecer uma visão muito própria e particular, implícita ao olhar e sensibilidade de certo realizador. Esse olhar subjetivo do realizador e que a autobiografia proporciona: descobrir, sofrer, confrontar, tentar entender uma história, tanto de dentro para fora como de fora para dentro, confere uma identidade muito própria ao trabalho. O documentário muitas vezes é visto como um campo tradicional, com regras a serem seguidas. Extrapolar a fronteira da ficção e da não-ficção é um

atestado de criatividade. Afinal de contas o que serão as memórias que levanto logo no início de “Além do Horizonte”, serão essas memórias reais ou ficcionais? “Além do Horizonte” posiciona-se na estrutura do seu sujeito em relação com o seu mundo interno, a casa, a família, a intimidade. Na verdade, um documentarista deveria ser como um arqueólogo, aquele que vai descobrindo pelo processo para chegar a uma materialização dessa descoberta. A minha intenção passa por criar documentários que coloquem a inadaptação no centro, mostrar que não é a maioria que deve determinar o que é certo ou errado, nem a democracia deve ser padronizada com visões muito homogêneas e normativas. Cada história é uma história, cada vida é uma vida e sinto que devo dar voz a quem não a tem.

3.2. Concetualização e possibilidades de abordagem

Os alicerces da nossa vida estão enraizados numa memória mesclada por factos e ilusões. Quando era pequena deparei-me com uma realidade que não era comum à dos meus colegas da escola. Filha de mãe brasileira e de pai português, nem sempre foi fácil viver uma realidade externa muito diferente à do seio familiar. Um pai missionário e protestante num Portugal católico, e uma mãe brasileira emancipada, que abnegou uma vida luxuosa, cheia de *glamour* que habitava círculos culturais, por causa de um amor suportado numa ilusão ideológica, são os principais protagonistas do documentário que pretendo realizar, uma vez que a minha mãe enfrentou muitos obstáculos culturais arrastados por um Portugal que não progrediu, pela castração de um período que ansiava uma revolução à imagem de outros países europeus, e, mesmo depois da Revolução, a ditadura política continuou a causar efeitos sintomáticos pelo tempo que perdurou.

A partir da casa dos meus pais, do arquivo fotográfico e vídeo, de elementos visuais poéticos e metafóricos é feita a reconstrução da realidade longínqua, suportada nos objetos, *souvenirs* das muitas viagens que fizeram e fazem, das missões que fizeram, fotografias, slides, vídeos. Assim se molda a narrativa que reflete parte da identidade que os distingue e caracteriza. Além dos meus pais, as minhas três irmãs também são incluídas como personagens secundárias, ainda que de uma maneira mais

superficial no enredo mas importante; a voz da autora será a ponte que os liga. Sendo uma família melômana, que procura também na música a terapia para exorcizar os seus demónios, o documentário terá como elemento preponderante a musicalidade que é factor denominador da família, *grosso modo*, este documentário parte da minha autobiografia para procurar o cerne do conflito que mudou a esperança do passado dos meus pais que parecia promissor.

Na verdade, acho que todos somos parte de uma árvore genealógica de referências, todos pertencemos a uma ramificação de pensadores com identidades parecidas. Como alguém disse, os livros que cada um de nós tem numa estante são como o desenho de quem somos. Desde Tarkovsky a Kandinsky a Munch e a outros mais contemporâneos como Werner Herzog, Shirin Neshat - todas essas referências traduzem e fundamentam essa procura do Eu. Todos eles têm uma propensão muito espiritual, olham para o mundo material para pensar o imaterial.

Tal como a pintura de Gauguin intitulada “De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?” (1897), também me interessa em descobrir o que é isto de se estar vivo. Somos, afinal, fruto da nossa educação, produto da sociedade, da construção cultural, da nossa família ou somos mais que isso? O quadro, cuja leitura é feita da direita para a esquerda, pois tem uma leitura oriental, reúne em três partes o ciclo da vida: nascimento, pecado e morte. No entanto, fora do campo desta representação do ciclo da vida, há uma figura azul que representa o além. Um astronauta procura talvez a resposta para estas questões fora da esfera terrestre, um biólogo e um médico, através de experimentos, tentam curar doenças e estender o prazo de vida, um filósofo pensa a mundividência, e um documentarista pensa sobre tudo. De onde viemos, para onde vamos, são questões que existem desde os registos mais antigos. E não será disso que se trata a nossa existência? De que forma é que os primeiros laços são preponderantes para a afirmação de toda uma existência?

3.3. Pesquisa empírica e plano de trabalho

O cliché leva a lugares comuns já abordados em histórias e narrativas, mas há outras que se destacam pelas suas peculiaridades e especificidades. Ainda que abordando lugares comuns ou menos vulgares, toda a autobiografia é legítima desde que se suporte num “ato de verdade”. Creio que a história dos meus pais ultrapassa os limites do comum, e talvez tenha sido por isso que me sinto uma *outsider* dentro do contexto do país onde nasci mas que não sinto meu.

Apesar do tempo mais longo contínuo que passei no Brasil ter sido 3 meses, a minha alma identifica-se com o lado mais otimista e desenrascado brasileiro, se é que se podem identificar estados como parte da cultura brasileira, quando comparado com o lado mais nostálgico e trágico português. E é irónico, porque ainda que dividida sobremaneira por duas culturas, e absorvendo diretamente daquela onde vivo, sinto-me mais próxima da que me está distante.

A verdade é que não fazendo uma ligação estreita com esses estados, a música de um país serve de exemplo para fundamentarmos tais emoções. O confronto que o realizador tem em abordar um tema pessoal deambula entre o psicológico, emocional e físico. Nesse sentido, como um puzzle (como já foi dito) fui montando tanto de uma maneira mais planificada e outra mais improvisada a narrativa não linear, mais experimental e poética. Sabia que teria que me confrontar com escolhas e “silêncios” que pudessem falar por eles. O plano foi bem delineado no início, mas tornou-se doravante caótico devido a vários imprevistos de inúmeras causas.

Se pensarmos na filmografia de Tarkovsky, sabemos que em quase toda existe esta busca do sentido mais profundo da existência humana. E a arte serve como expressão para refletir essa necessidade. Qual a importância em fazer um documentário sobre os meus pais, se não pertencem ao mundo das celebridades e nem são referências mundiais? No caso particular deste trabalho é na história da minha família que tento encontrar o meu Eu e analisar os pensamentos que tenho, a forma como gesticulo, falo, resolvo e encontro soluções. Os meus pais podem ser desconhecidos para muitos, e embora no meio protestante sejam conhecidos, para mim são a minha origem, e a história de vida de abnegação da minha mãe, num Portugal em que a comunidade brasileira não era representativa, levou-me a fazer este documentário.

São vários os anónimos que dão a conhecer ao mundo as suas inquietações, e porque é que o mundo quer saber delas? Karl Ove Knausgaard partilhou com o mundo através da escrita como encarou o luto do seu pai e expõe a complexa relação pai-filho, a realizadora brasileira Petra Costa precisou de manifestar a sua perda através de um documentário sobre a ausência da sua irmã. Todos estes nomes têm como objetivo comum comunicar ao outro a representatividade do Eu e criar também um sentimento de identificação. Creio que esse é um dos significados mais belos do cinema, comunicar ao desconhecido estados que são transversais a todos.

A autobiografia possibilita o intimismo, entrar na esfera da privacidade do sujeito-destinário, e esta característica é diferente de outras dinâmicas pelo facto de reunir particulares muito próprias, ser da mesma família, ter conhecimento sobre certas coisas e trabalhar com olhos de realizadora, filha, mulher, amiga, artista. Como se faz isto? Tentar essa dinâmica com imparcialidade seria um golpe quase desumano, encarar a proximidade afetiva e os sentimentos que existem faz parte do meu olhar enquanto realizadora. Acredito que um documentarista, antes de “explorar” ou se debruçar sobre a vida dos outros, deveria ter como ato de coragem apresentar o seu mundo, seja de forma abstrata ou mais literal, ainda que todas as abordagens sejam, no sentido mais profundo, uma projeção de si mesmo. O documentário deixou de ser uma apologia ao conceito de verdade e o seu eixo deslocou-se para centrar-se na reflexividade e na posição analítica, deixou, nessa medida, de se situar numa posição meramente ética.

3.4. Estrutura narrativa: o esboço possível

Tal como a natureza para Thoreau é a procura do seu Eu, assim é a viagem que se faz com “Além do Horizonte”. O documentário subentende uma discussão, no que respeita à seleção de arquivo e de memórias, que não se inibe do valor da preocupação moral, colocando o seu conteúdo nos pólos do explícito e implícito, para não evidenciar de forma direta o que não deve ser mostrado.

A minha mãe estudou psicologia clínica, tinha sete empregos, tinha consultório para atender os seus pacientes, era professora universitária na Universidade Católica e vivia sozinha num apartamento junto à praia. Aos fins-de-semana frequentava os circuitos da elite de Santos, São Paulo, como o clube dos ingleses. Era uma mulher curiosa pela filosofia e tinha convicções provindas do extremo oriente, mais propriamente do Japão. O meu pai, nascido em Portugal, em Aveiro, também teve uma educação diferente, no que respeita à religião vigente da década de 50. A sua família, cuja linhagem, da parte da mãe, seguia o protestantismo como raiz religiosa, teve a sua influência no centro e norte europeus, com influência na Reforma Luterana que quebrou com a tradição Apostólica Católica Romana. Muito se pode subentender dessa cisão a partir da educação e vivência. Faço uma pequena viagem no tempo porque o Protestantismo não é muito conhecido no mundo secular português, ainda. Confunde-se IURD com protestantes, e muitos preconceitos surgem por causa da mediatização gratuita e pouco cuidada da parte de quem a faz na contemporaneidade. Na verdade, o Protestantismo e a Reforma Protestante tiveram origem no centro europeu no século XVI e expandiu-se pelo norte da Europa. É com o Protestantismo que parte do analfabetismo presente na Europa foi erradicado. Lutero traduz a Bíblia da vulgata latina para o alemão, e o domínio da Igreja Católica começa a ser ameaçado por causa da democratização da leitura e do pensamento autónomo na Europa. Não se pode esquecer que antes da Reforma Protestante existiam cerca de 60 universidades, restritas à formação do clero. Depois do movimento da Reforma Protestante, universidades de referência foram criadas por cristãos reformados, como a Universidade de Yale, Harvard, Princeton e a Universidade livre de Amesterdão em 1881. A minha inadaptação surge da relação durante a infância com multiculturas e convicções de fé que tardiamente, na relação com contextos mais seculares, foi ficando desfasada face à idealização vivida na infância. No que diz respeito à minha família, a parte do meu pai, da linhagem do meu bisavô ao meu pai, foi precursora do Protestantismo em Portugal, que provém da herança dos ingleses, suecos e alemães que estiveram em Portugal numa altura salazarista; a parte da minha mãe incentivava a olhar para a mulher como figura emancipada que vislumbrava na formação profissional o percurso credível para a sua trajetória de vida. Com a mudança das épocas, começaram a nascer várias formas de preconceito. Em criança lembro-me de ter

amigos indianos, africanos, americanos, isso para mim era uma coisa muito natural. Conforme fui crescendo a diversidade ia sendo mais escassa. Nesse sentido, realizar este documentário criaria, tal como a catarse de Aristóteles, um sentido de identificação pela transversalidade do tema que incidiria sobre uma minoria, sobre ser estrangeira, não só para o comum português como também para estrangeiros, protestantes e não protestantes.

O laço familiar é preponderante para o crescimento de quem seja, porque é marca identitária de cada um. Desde muito nova que me sinto estrangeira na terra onde nasci. Filha de pai missionário, que desde os seus 17 anos saiu de Portugal para “espalhar a boa nova a qualquer criatura”, e de mãe brasileira emancipada que até Miss da cidade onde vivia foi; assim que casaram no Brasil, a minha mãe deixou todos os seus compromissos profissionais e os laços familiares para se aventurar na mesma vida que o meu pai já tinha traçado, a de missionário. O objetivo seria embarcarmos num navio, onde viviam missionários oriundos de vários países com mais de 30 nacionalidades diferentes, para viverem um tempo na Tailândia e “servirem a humanidade por amor a Cristo”. Todos os planos mudaram, o navio ficou atracado no meio do oceano e o dinheiro, que serviria para dar continuidade à missão, escassou e, para infortúnio dos dois, voltaram para Portugal, após algumas aventuras noutros países, para constituírem família. Ora a minha mãe, depois de ter vivido um ano na Grécia com o meu pai, no âmbito do navio onde viviam “estilo Greenpeace”, já estaria grávida da minha irmã mais velha. Até hoje a minha mãe sente o conflito de querer voltar ao passado e alterar uma decisão que foi preponderante para uma vida que não almejou, assim que se estabeleceram em Portugal.

A partir da biografia da minha família, pais e três irmãs, pretendo questionar o conflito cultural que a minha mãe teve de enfrentar ao viver num país que, apesar de partilhar a mesma língua, se diferencia em muitos aspetos do Brasil. A viver em Portugal há mais de 40 anos, ainda hoje o choque e o conflito cultural fazem parte de um problema insolúvel que levanta uma série de questões existenciais no âmago da minha mãe: o afastamento da sua família, um constante desejo de adaptação, o despedimento dos trabalhos para um futuro incerto, a auto-abnegação, a “mortificação” de uma vida secular para uma vida mais espiritual e humanitária num Portugal por um

lado preconceituoso, por outro lado associado a um núcleo religioso que era mais “vanguardista” no sul do que no norte. Esta procura do Eu, que navega num mar de questões cheio de emoções, fará deste documentário um ensaio poético, experimental e filosófico; no fundo, um trabalho que caminha para a identidade da vida dos meus pais, das minhas irmãs e da minha, um pequeno mundo metafísico e empático que desenhará interrogações sobre um casal que se deu demasiado aos outros suportado no amor ágape: “ir dando sem esperar nada em troca”; e “fazer o bem sem olhar a quem”, ainda que, muitas vezes, vivendo injustiças e sendo prejudicados por causa de outros. A duração do documentário, embora muito conteúdo tenha ficado de parte (infelizmente) para não exceder o tempo, necessita da durabilidade existente para contar esta história.

3.5. Calendarização de rodagem e dificuldades

A calendarização foi-se alterando sobremaneira, a pandemia chegou, a adaptação a uma realidade desconhecida ia sendo uma preocupação pela incógnita e pelo temor, o planeamento em querer estar fisicamente com os meus pais para filmá-los caiu por terra, muitos imprevistos sucederam a vários níveis, e, nesse sentido, muitas vezes a calendarização teve que ser alterada. Felizmente, não tive que alterar o tema do trabalho, mas tive que reformular o plano, uma vez que os meus “atores” não iriam estar por perto e o *décor*, que seria exclusivamente a casa dos meus pais, passou a ser mediado entre a casa dos meus pais em Portugal e no Brasil. As dificuldades prenderam-se com a quantidade de trabalho que tive, tanto no aspeto teórico quanto prático, uma vez que iria assumir quase todos os papéis técnicos. Senti uma grande exaustão, além do esgotamento emocional pela intensidade do tema. No entanto, é um trabalho necessário para o desenvolvimento da minha existência, contudo muito denso.

CAPÍTULO 4 – A RODAGEM

4.1. Condições de trabalho: equipamentos e logísticas

No que respeita ao material foram utilizadas as câmaras Canon 7D, objetivas Canon 50 mm EF f/1.8 STM, e EFS 18-135mm, a Panasonic GH5 e Panasonic Lumix S5, objetiva 24-75mm f.4; para movimentos de câmara um gimbal; para o som utilizou-se o gravador de áudio Zoom H4N. Concluiu-se que quanto menos acessórios se utilizaria, mais envolvente se tornaria a história, e menos se iria comprometer a fluidez da *performance* dos protagonistas, que, muitas vezes, teria que ser imediata por causa das chamadas telefónicas. Há que sublinhar que sempre fomos acostumadas, nós filhas, a criar com o tínhamos, hoje, acreditamos, que foi o maior *input* que os nossos pais poderiam ter dado para explorarmos a criatividade sem impedimentos e com autonomia. Além do mais, o recurso a fotografias e slides seria indispensável, uma vez que os meus pais sempre foram muito preocupados com o registo e muito à frente da época nesse sentido, cuja finalidade passava muito por documentar as iniciativas que lideraram e as viagens que iam fazendo por variados motivos. A edição do documentário também foi da minha responsabilidade e a forma como a narrativa vai tomando forma. A minha irmã mais velha apoiou toda a rodagem e é a assistente para troca de ideias, soluções visuais e narrativas. A banda-sonora foi pontuada a partir de temas tocados pelos membros da família para tornar o documentário mais rico em termos de identidade, mas os temas a guitarra foram compostos e gravados por mim. O espaço seria a casa de família que duplicou para dois Portugal-Brasil | Brasil-Portugal, os equipamentos os meus, os arquivos os da família. Felizmente, pude também contar com a ajuda de um amigo também formado em Cinema para prestar assistência, uma vez que dispõe de melhor material.

A partir deste documentário surgiram várias questões. E se hoje voltássemos ao passado e concebêssemos a fotografia e o filme dependentes de uma gestão sujeita ao analógico? E se na atualidade tirássemos fotografia a fotografia ou *frame a frame* como se fosse um rolo, estariam os meios tão vulgarizados? E não será a vulgarização também importante para fazer nascer outras abordagens possíveis a partir daí? Será que o cinema português tende a refletir sobre o estado dos nossos governos, sobre os

problemas das instituições e entidades? Como o cinema tem tratado a nossa história? E como deve ser tratada? Como podemos avaliar o estado do nosso país se não tivermos registos nem factos que nos permitam avaliar os sinais dos tempos. Não será também o arquivo familiar muito relevante para se perceber certa época? É importante olhá-la a partir de múltiplos ângulos com a ajuda das ferramentas desse tempo. Continua a ser ainda uma tarefa difícil enaltecer a memória de um país que torna as ferramentas consideradas “desatualizadas” instrumentos sem utilidade, quando um dia foram preponderantes para registar acontecimentos de determinada época. O arquivo deve sair fora do padrão museológico para se trabalhar fora dessa esfera também.

4.2. A imagem e a realização

Para a realização do documentário foi feita uma seleção de memórias fotográficas, slides, vídeos e áudios do arquivo da família. As conversas à distância na vida presente da vida dos meus pais foram registadas para se poder ligar a peça narrativa a partir de imagens de metapensamento - que confrontam o lado mais pessoal e subjetivo (meu) com as recordações do passado, nomeadamente os episódios das aventuras de vida de missionários dos meus pais, e as inseguranças que o futuro projeta. A lista de autores, artistas, criativos que se debruçaram sobre as suas memórias e o seu laço familiar é infindável. No fundo, todos queremos compreender o nosso mundo interior. Um mundo que poderá ficar à deriva, se o deixarmos vazio à imagem do lago de Narciso, ou um mundo preenchido com muitas memórias que provocam questões. O caminho de regresso ao significado é urgente. Separarmo-nos desse mundo para o compreendermos, senti-lo e fundirmo-nos nele, tal como a Alice de Lewis Carroll, é necessário. Neste sentido, o confronto com o conflito, explorando sentimentos e pensamentos, mesmo os proibidos e contraditórios, ajudam a atravessar os muros das defesas de cada um para dar lugar ao desbloqueio que atravessa um caminho que prevê o crescimento emocional. A partir destes sentimentos, cabe pensar a imagem a partir de uma fotografia que será o cartaz do documentário, dos meus pais a olharem de dentro para fora a partir de uma janela. Essa imagem é o mote para o plano imagético e estético e que ajudará a fundir o passado com o presente. No que respeita à realização

das conversas sinto que a proximidade familiar permitiu que todos se sentissem muito confortáveis e sem qualquer receio em comentar pontos que ia perguntando.

4.2.1. Experimentalismo da imagem

Como já foi referido, sou grata pela liberdade que os meus pais me deram no que respeita à criatividade. Mesmo que pintasse nas paredes e fizesse desenhos, jamais nos travariam porque acreditam que a arte e a cultura traduzem estados de espírito livres e promovem momentos de pura terapia. Nos meus tempos confinada numa casa fui experimentando algumas ideias, algumas gostei, outras nem tanto, mas é mesmo disso que se trata, de errar, falhar, para voltar a tentar. E assim, através desse método fui experimentando ideias possíveis. As atitudes DIY (Do it yourself / Faz tu mesmo) e DIT (Do it Together/ Façam juntos) sempre foram muito presentes no nosso seio nuclear, como somos uma família grande a improvisação sempre esteve muito presente e, uma vez que todas gostamos de artes, imagem, música, cenários de teatro, artes plásticas, tecnologia de várias ordens para nos exprimirmos sempre trocámos ideias e colaborámos em trabalhos artísticos. Os missionários estrangeiros também apresentavam várias abordagens a partir da criatividade para passarem uma mensagem, desde a mímica a fazer música com um serrote. Nesse sentido, o experimentalismo da imagem remete para um sentido mais livre, cujos planos de imagem são reflexo do que se quer contar e não são apenas uma restrição ao valor estético. A projeção de slides em cortinas da casa também permite enaltecer um valor mais analógico que remete para um passado visto aos olhos do presente. A imagem foi pensada para possuir um valor simbólico a partir de elementos que pudessem ser alegorias para estados de espírito e uma linguagem representativa da família.

4.2.2. Acessos ao espaço familiar: algumas estratégias de realização

O acesso ao espaço familiar não seria difícil uma vez que na minha família sempre houve um grande à vontade e uma grande liberdade para poder explorá-lo para intenções criativas. Desde pequena que os meus pais permitiam a expressão criativa

livre, nunca nos mimaram com brinquedos desnecessários, e hoje chegamos à conclusão que talvez tenha sido por causa desse modo de educar descomprometido: o intercâmbio entre missionários estrangeiros em nossa casa, a liberdade que os nossos pais davam, a inspiração “faz tu mesmo” e uma certa autonomia criativa saudável, que nos fazem ser pessoas atentas e ativas nas artes. No entanto, não deixaram de se preocupar com a educação pedagógica e todas as filhas puderam ter a oportunidade de ter aulas na escola João Deus, cuja pedagogia não se igualava às das escolas públicas, todas pudemos escolher os cursos superiores sem qualquer tipo de pressão ou castração, uma vez que poderiam ser cursos que não davam segurança para perspectivas de trabalho. Nesse sentido, os acessos ao espaço familiar, ao espaço da comunicação, ao espaço do questionamento, ao espaço do arquivo nunca foram impedimentos, mas os acessos tiveram que ser repensados porque a distância geográfica, estendida pela pandemia e por outras causas, necessitaram de uma adaptação que foi continuada através de chamadas de telemóvel via *whatsapp*. A câmara marca a dimensão da presença, uma presença em ausência. O facto de ter filmado as conversas com os meus pais feitas em chamada por um telemóvel criou também uma maior naturalidade na dinâmica por não perceberem que estavam a ser filmados. Será que este trabalho pode ser entendido como uma biografia - porque é a minha visão sobre os protagonistas que são os meus pais; ou será também uma autobiografia indireta? Afinal de contas a história dos meus pais é também a minha história, é sobre ela e por causa dela que eu sou também o que sou. No fundo, Além do Horizonte é uma autorrepresentação e uma investigação sobre a minha família. Essa caminhada que tenta procurar nessa busca a resposta para a minha inadaptação.

O telemóvel serviu de mediador para as conversas filmadas. Chimamanda Ngozi Adiche, no seu livro “Notas sobre o luto”, começa assim:

De Inglaterra, o meu irmão marcava as chamadas por Zoom todos os domingos, o nosso exuberante ritual de confinamento: dois irmãos ligavam de Lagos, três de nós dos Estados Unidos e os meus pais, por vezes com eco e ruído crepitante, de Abba, a nossa terra natal no Sudeste da Nigéria. A 7 de Junho, lá estava o meu pai, só com a testa visível no ecrã, como sempre, porque nunca sabia muito bem como segurar no telemóvel durante as videochamadas. (Adichie, 2021)

Esse parágrafo do livro de Adiche representa um pouco a maneira como olho para a minha realidade familiar no que concerne às conversas à distância. Ter o telemóvel como mediador para um novo espaço não me constrangeu porque, felizmente, tenho pais letrados tecnologicamente, ligados às letras, e a comunicação tanto para o meu pai como para a minha mãe sempre foi a ferramenta número um para existirem profissionalmente. Há muito que a minha família partilha através de “grupos privados da família” a troca de ideias, pensamentos, conversas, vídeos, e aventuras cheias de humor. A dinâmica familiar seja física ou digitalmente sempre foi muito ativa, por isso, adaptar-me às regras causadas pela pandemia não me incomodaram, também porque desde cedo que fomos habituadas a estarmos por algum tempo distantes dos nossos pais pelas viagens que faziam. Nesse exercício cinematográfico que monta a história com imagens de arquivo que o meu pai foi documentando ao longo da sua vida de casado, existe um suporte muito utilizado por si – o slide – que servia, além de registar momentos, tornar possível a sua projeção num ambiente mais intimista, quando se refere à minha experiência enquanto espetadora dessas imagens. A tela que escolhi para ir contando parte da história da vida dos meus pais são as cortinas da casa de família que têm como valor simbólico uma espécie de portal que representa uma ponte que liga tempos: o passado e o presente.

A linha que une todo o processo: o slide projetado na cortina, cuja projeção é, por sua vez, registada por uma câmara, para ser impressa num suporte diferente permite-nos questionar sobre a ideia de limite e extensão do suporte, da filha que vê projetado nas cortinas da casa de família o que não presenciou.

4.2.3. Contratempos e soluções criativas

Ao nível emocional senti que o sentido de dever estaria mais elevado do que as outras vontades. Prorrogar o processo também se transformou numa espécie de auto-anulação por temer que certas decisões frustrassem outras que poderiam porvir e ser melhores. A covid-19, problemas de saúde que estenderam a estadia dos meus pais no Brasil, o stress emocional, outros de ordem pessoal, o meu estado de saúde que foi ficando cada vez mais sintomático e incerto, a distância, o sentimento de não poder

fazer nada à distância, todos estes factores foram entraves graves no processo do projeto.

Não existem muitos artigos ou documentos que comprovem que, aquando da escrita de uma tese de mestrado ou doutoramento, o sujeito durante esse processo pode ser acometido por dores físicas. No entanto, segundo a tese no contexto de Pós-Graduação em Antropologia Social (2004), Miriam Pillar Grossi aponta uma correlação direta entre o sintoma da dor e doenças com a prorrogação de entrega de teses:

- implicações pseudo-emocionais e somáticas ;
- O ensaio reflexivo e o fazer documentário que mescla a biografia com a autobiografia mostra como o forte envolvimento do autor, quando confrontado com todo o processo, pode ser doloroso, ao ponto de vir a refletir-se na sua saúde física e mental.

Esta proposta partiu de uma reformulação devido à pandemia que exigiu uma reestruturação obrigatória deste projeto, não esqueçamos que a pandemia mudou toda a ordem familiar, pelo menos dos que foram de várias maneiras acometidos pelos tropeços tanto na vida económica, social, profissional causados pelo vírus. Por mais que vivamos na era tecnológica, ter aulas à distância e o distancimento com os colegas causaram alguma desmotivação e até fragilidades nos trabalhos que mereciam uma orientação mais direta e presente.

Uma vez que não se pretendia traçar nem registar a narrativa de “Além do Horizonte” com base numa distância geográfica entre a autora e os protagonistas desta história para a sua realização, o documentário teve que se adaptar à estrutura que foi sendo alterada de acordo com as próprias vicissitudes provocadas pela pandemia, os meus pais encontram-se do outro lado do oceano, e o projeto também foi vítima de atrasos devido ao meu estado de saúde e da minha mãe. Embora todos os problemas levantados que trouxeram várias prorrogações, o projeto seria sempre uma vontade constante e as conversas iam-se criando ao longo do ano.

4.2.4. Evolução do conceito fílmico

“Como um projeto amadurece? É obviamente um processo misterioso e imperceptível. Continua independentemente de nós, no subconsciente, cristalizando-se nas paredes da alma.”³¹ (Tarkovsky, 1994) Nada poderia ser tão preciso e tão real quanto a afirmação de Tarkovsky. Um projeto vai amadurecendo assim que pensamos sobre ele, os questionamentos e as decisões que se vão tomando podem ser riscos e desafios que no futuro poderão passar a ultrapassados. E o que se pretende é criar um trabalho que fique na intemporalidade da história. Nesse sentido, sente-se muita tensão quanto à realização de “Além do Horizonte”, uma vez que é manifestamente de índole mais íntima e pessoal. Todavia, a evolução vai-se dando por tentativas, no entanto, o tempo para a criação do documentário parece sempre pouco, tendo em conta os recursos que se queria ter para desenvolver um trabalho à altura. A maior parte das autobiografias são produzidas num tempo mais alargado.

Fazer documentário não é em si um ato bonito, pois acarreta uma série de questões éticas e morais, é um trabalho que cria uma relação de autonomia em relação ao objecto que está a ser filmado, é o realizador quem controla o produto final e quem levanta assuntos privados e torna-os públicos. E foi um pouco aqui que eu fiquei em conflito-interno. O que queria tornar implícito ou explícito? Este ato não se faz de ânimo leve, pois subentende uma grande responsabilidade, ainda para mais existe também o elo emocional à minha família. Quando apresentei o documentário aos meus pais e irmãs, que se encontram no Brasil, pensei que ia ter como resposta uma reação nostálgica e emocionante. Mas não. Levantei fantasmas que revisitavam um passado confrontado com expectativas em choque com uma realidade diferente. O meu pai referiu que não queria denegrir as entidades que tal como tantas outras que existem no mundo, sejam instituições académicas, culturais, científicas ou religiosas, quando trabalham com muitas pessoas, são também permeáveis a pessoas mal preparadas. No entanto, considerou que seria até um ato injusto para com a instituição o navio missionário, e por causa disso sentiu-se constrangido, porém não podia ocultar os sentimentos da minha mãe relativamente ao que passou. Apesar de serem pessoas dedicadas à comunidade, prezam muito pela sua privacidade. Cada experiência é uma

³¹ How does a project mature? It is obviously a most mysterious, imperceptible process. It carries on independently of ourselves, in the subconscious, crystallizing on the walls of the soul. Tarkovsky, A. (1994). *Time Within Time The Diaries 1970 - 1986*. Londres, Inglaterra: Faber and Faber Limited.

experiência, e a experiência que a minha mãe teve como mulher que estava grávida da primeira filha a iniciar-se num tipo de vida muito diferente à que tinha, era tão legítima quanto a reação do meu pai. No início fiquei um pouco incomodada com esta situação, mas por outro lado sinto que fiz o meu papel, mexer também nas questões mais sensíveis que demonstram o “pacto de verdade”.

4.3. O som

A música tem que casar com a imagem e realçá-la. Não podemos simplesmente atirar para ali uma coisa qualquer e pensar que vai funcionar, mesmo que se trate de uma das nossas músicas preferidas de sempre. Aquela peça de música pode não ter nada a ver com a cena. Quando casa, sente-se. Tudo salta; pode acontecer qualquer coisa do género de “o todo melhor que a soma das partes”. (Lynch, 2008)

Compreendo quando João César Monteiro quis dar lugar ao som em detrimento da imagem com *Branca de Neve* (2000), ou quando um realizador entende não colocar nenhum tema, como decidiram os Irmãos Coen com *No Country for Old Man* (2008). Tal como a imagem, o som é um *medium* tão ou mais importante. Um filme pode falar pelo som, sem tema musical pode, por outro lado, ressoar mais forte ainda. O som sempre foi uma constante na minha família. Quando nasci uma das imagens que tenho registada é a minha irmã mais velha ao meu lado sentada dentro da caixa de guitarra do meu pai. Ali se concretizou a “profecia” que viria a fazer-nos às quatro filhas tocadoras de instrumentos, exploradoras de sons e melómanas. Tanto a imagem quanto a música são duas artes presentes neste documentário, que não só será pontuado com composições originais minhas, como também das minhas irmãs. A exploração de sons também é uma constante para criar uma presença sonora sensorial.

O som e a banda-sonora de “Além do Horizonte” são divididos em várias camadas:

- **a plasticidade:** os elementos não diegéticos desenham uma imagética sonora que servem para avivar as memórias narradas no início do documentário; as afinações de guitarra exprimem os estados de espírito em convergência com a narração;

- **a sonoplastia:** há excertos sonoros tirados de vídeos do arquivo familiar para trazer ao contexto a importância do conteúdo exposto, mas também para desenhar uma nova forma de conceber a “rádio”, mediador tão utilizado pelo meu pai para se atualizar sobre os acontecimentos globais;
- **a narração:** assumiu-se um sentido mais intimista e diarístico. O ritmo segue a métrica do texto e pretende criar uma relação entre autor-espetador;
- **a banda-sonora:** foi inspirada na relação que eu e a minha família temos com a música, mais propriamente com o instrumento que serve de elo simbólico: a guitarra. Os temas que toco servem como detalhes de banda-sonora. Tive como maior influência o músico Gustavo Santaolalla. O tema “Calmo, Sereno, Tranquilo” do Grupo Elo identifica o contexto brasileiro e a estética sonora dos anos 70/80. O arquivo familiar também permite pontuar o documentário com momentos que trazem ao ecrã ensaios ou concertos das minhas irmãs.

CAPÍTULO 5 – PÓS-PRODUÇÃO E FINALIZAÇÃO

5.1. Especificações técnicas: *hardware e software*

Os programas utilizados para criar o documentário e com os quais estou habituada a trabalhar são o Adobe Photoshop, Final Cut, o Audition e o MPEG streamclip para conversão de ficheiros.

5.2. O trabalho de montagem

Dos trabalhos que mais me dá prazer é o processo de montagem, é onde me sinto mais confortável. Apraz-me brincar com processos, montar estruturas, pensar em ideias novas. O trabalho de montagem suportou-se no plano que desenhei anteriormente, no entanto, sofreu algumas transformações na sua estrutura de forma a criar uma narrativa experimental esteticamente fresca. A narrativa da história da minha família foi estranhamente fluida demais. Antes de iniciar o processo de montagem senti

algum constrangimento porque ia pensando em várias possibilidades. No entanto, sempre fui muito do improvisado, poética e DIY, e embora tivesse desenhado a estrutura narrativa, foi no processo de montagem que fui montando a narrativa que me parece bastante sóbria tendo em conta todas as vicissitudes vividas, principalmente nestes últimos anos. Tive sempre em vista uma visão sóbria que queria imprimir ao trabalho, ainda que a realidade trabalhada seja de cariz íntimo. Em termos narrativos, o mar é muito representativo das viagens, da passagem dos meus pais nos navios missionários em vários países, a fronteira que separa os dois países e os dois continentes, onde se observa a linha do horizonte, o mar que aparece numa viagem de navio é filmado na Grécia quando lá estive e o lugar onde os meus pais viveram no início de vida de casados. A poética visual nas partes mais introspectivas aconteceu em Aveiro na cidade onde o meu pai nasceu. Tudo isto se liga à mensagem das imagens de arquivo ocorridas no Mar da Galileia (Lago Kinneret), que aborda sobre as várias interpretações que se pode ter relativamente os medos internos, servindo de alegoria para todo o documentário que expõe episódios de aventuras que ocorreram na vida dos meus pais e que até poderiam colocar em causa a vida deles. Todo esse medo que sobrevém quando se vive longe dos pais, irmãos, amigos, essas pessoas a quem recorreremos quando precisamos de apoio. É a partir da passagem relatada a partir dos evangelhos - sobre o medo que ocorre durante uma tempestade - que se abre o pano para duas vidas que viveram em nome de um ato de fé. Por isso, acho importante o tempo dessa mensagem, é um início que liga a narrativa, a inadaptação, o choque cultural, a fé, todos esses medos que ocorrem num país onde se é ou se sente estrangeiro. O material de arquivo liga-se também à TV inicial que dita um certo tempo, a TV neste sentido é a representação da memória que Rancière convoca. Considero de igual forma que o casamento dos meus pais tem o tempo “justo” na sequência narrativa, uma vez que é importante mostrar as cerimónias no Brasil ocorridas na década finais de 70 do século XX, e porque esse casamento também mostra uma figura incontornável da música brasileira evangélica: Jayro Trench Gonçalves, mais conhecido como Jayrinho, vocalista do Grupo Elo. Felizmente, após ter entrado em contato com o seu filho, Jayro Trench Gonçalves Filho para pedir a cedência do tema “Calmo, Sereno, Tranquilo” do Grupo Elo para incluí-lo no documentário, tive a autorização para inseri-lo. A montagem

incide sobre duas épocas: passado, presente e sobre três momentos-chave: reflexões e introspeção, dinâmicas diretas com os intervenientes, e arquivo familiar.

5.3. Inclusão de materiais de arquivo

“Sou fortemente afetado por diários e arquivos e laboratórios de todo o tipo. Eles são um catalisador maravilhoso.”³² (Tarkovsky, 1994) A minha família tem um extenso arquivo de família, tanto slides, como VHS, imagens digitais. Viajamos muito, os meus pais fizeram várias missões e trabalhos em viagem, e por isso, o registo sempre foi muito importante não apenas para arquivo de família, como também para arquivo da comunidade da qual fazemos parte, das bandas que temos, etc. Nesse sentido, faria todo o sentido incluir materiais de arquivo porque faz parte da nossa identidade. Muitos vídeos registados com telemóvel também serão incluídos, uma vez que foram feitos para momentos mais caseiros. O *medium* dentro de outro *medium*, ou o suporte dentro de outro foi também outra intenção para este projeto, não só para representar em imagem o valor das experiências mais analógicas, mas também para dar a conhecer a relação que tivemos ao longo da nossa vida com esses materiais.

O arquivo familiar é muito importante até para trazer novas abordagens e visões sobre uma dada época. Não se deve tecer opiniões ou formular ideias apenas com base no arquivo institucional. A partir das imagens do arquivo familiar li também a minha inexistência. Nessa descoberta, enquanto digitalizava os VHS, deparei-me com muitas imagens que desconhecia, por exemplo a minha mãe, grávida, no navio com aquele sotaque ainda muito vivo, aquele corte de cabelo, a maneira como se vestia, a sua visão sobre a realidade da família, a partir de todas estas características tal como diz Barthes, li também, e volto a sublinhar, a minha inexistência. Para mim a história também é isso, o tempo em que a minha mãe viveu antes de mim. A guitarra surge como símbolo que representa a minha família, somos 6, a guitarra tem 6 cordas, é um instrumento que pode facilmente viajar. OS slides, as fotografias, os VHS são arquivos da família e muito presentes na nossa história. O meu pai foi fotógrafo e todas as viagens que faz fotografa

³² I'm very strongly affected by diaries and archives and 'laboratories' of every kind. They're a wonderful catalyst. Tarkovsky, A. (1994). *Time Within Time The Diaries 1970 - 1986*. Londres, Inglaterra: Faber and Faber Limited.

sempre e regista o que vai observando, por outro lado, a minha mãe é uma entusiasta da biografia e também gosta muito de documentar a sua história. Nessa perspectiva, eu e as minhas irmãs sempre estivemos diretamente ligadas a vários tipos de suporte e gostamos também de criar a partir do arquivo. Por exemplo, a TV apresentada no início do documentário tem também um valor simbólico muito importante, porque é a TV que o meu pai comprou para o meu avô quando foi internado num hospital. Nada foi escolhido ao acaso e tudo foi pensado, apesar de me abrir também ao ato do improvisado, como aconteceu nas danças de sombras no mar que remetem para momentos de introspeção.

5.4. Tratamento de imagem e *color-grading*

O tratamento da imagem e o *color grading* foram tidos em conta mediante a imagem do cartaz. As cores e as texturas obedecem a esse padrão para trazer um espírito unificador. Uma vez que o documentário foi filmado em estações diferentes, assumir as cores de cada uma, embora quase tudo tenha sido filmado em Cinestyle, daria relevância às singularidades do género documental. Tentei neutralizar o mais possível as imagens mais atuais e não exaltar nenhum momento em detrimento de outro. Acrescentei na pós produção ruído a todas as imagens para criar uma correspondência estética. Ainda assim, o filme merece mais tempo de trabalho para ir de encontro ao resultado conceptualizado.

5.5. Em busca de um efeito estético

O efeito estético parte, como já referido, dessa imagem matriz para reportar ao passado “quente” e tropical de onde a minha mãe é natural para ligar-se ao Portugal mais frio e “realista”. Mas, uma vez que o nosso ambiente familiar cabe mais na dimensão universal, o *décor*, que se circunscreve sobretudo ao espaço familiar, traduz uma série de códigos, signos e significados que pertencem à linguagem cinematográfica. Tentei trabalhar de modo a que as imagens pudessem não só reportar

às épocas dos episódios vividos no passado como, igualmente, pudessem refletir a contemporaneidade. Projetar os slides nas cortinas de casa e filmar essa projeção seria uma espécie de ponte que transporta o passado para a atualidade, uma ligação que reúne e materializa o todo: o slide, a projeção analógica na cortina, que torna o suporte projetado imerso nas propriedades particulares das cortinas, do tecido e drapeados. A plasticidade do som inicial, a narrativa visual que nem sempre ilustra a narração sonora, as fotografias que têm como fundo o movimento de uma viagem feita de carro à noite, a sombra das danças na areia, o mar como elemento separador de dois continentes e ponto convergente dos momentos passados no mar em viagem, a guitarra como elemento simbólico da família e a suposta ruptura esboçada pela afinação das cordas e pelo rompimento de uma corda, a elencagem de todos estes momentos feita a partir dos momentos mais introspectivos, toda esta soma contribui para materializar o conteúdo da mensagem corporizada em narrativa imagética. No que respeita às dimensões de cada formato das imagens incluídas (aspect ratio) na montagem cada uma foi assumida de acordo com a sua origem: telemóvel, fotografia, vídeo. A coerência imagética foi ligada pela narração sonora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autobiografia continua a ser um lugar sensível para exploração artística. Todos os sentimentos trazidos à superfície pelo gênero podem ser impeditivos para a fluidez que se vislumbra, ou estimulantes para a catarse esperada. Uma coisa é certa, quanto mais íntima é a relação, mais dolorosa pode ser, mas mais libertadora também.

Tentou-se reconhecer nos trabalhos e nos pensamentos dos autores e artistas apresentados a propensão artística que precisa da autobiografia para expurgar fantasmas, como também para expressar ideias e concepções. A autobiografia e a biografia são vizinhos, por um lado quando a história que se retrata não faz parte da história de quem biografa, por outro lado podem ser parentes próximos, quando o biografado faz parte da história do biógrafo; todavia, tudo é uma representação de nós mesmos e dos outros no sentido plural. Nessa instância, ainda que neste contexto a concentração penda para o gênero biográfico, porque se trata da representação dos pais da mestranda, não se pode descartar a ideia de autobiografia como uma extensão da sua própria história.

O espírito criativo reflete o si mesmo para se ver no mundo e o mundo precisa desse espírito para se identificar nessa universalidade. O que Platão não reconhecia como determinante para a dinâmica de uma sociedade, Aristóteles entendeu que o palco da tragédia serviria para a purgação do peso emocional com base nessa correspondência universal entre espectador e ator, aquilo a que hoje chamamos de empatia.

O conceito de *Katharsis* é remoto, mas, tal como a arte, continua a ser sentido transversal a uma lógica que perdura nos dias de hoje. Viktor Frankl, Jordan Peterson, Carl Rogers enaltecem a vida com sentido, que se faz a passos curtos ou largos nessa longa e aprazível *Caminhada* cheia de pedras de tropeço e que, por outro lado, pode assemelhar-se à que Herzog fez em modo peregrino para curar Lotte Eisner. Tomando de empréstimo uma das grandes máximas de Tarkovsky: “Amor é Sacrifício”, e a vida não tem profundidade sem a dor que Schopenhauer tanto enfatizou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adichie, C. N. (2021). *Notas sobre o Luto*. Alfragide, Portugal: D. Quixote.
- Andujar, C. (15 de Dezembro de 2018). *Fiz isso pela minha história, porque como os índios perdi meus parentes, mas no holocausto*. (B. Jucá, Entrevistador)
- Aristóteles. (s.d.). *Arte Poética*.
- Aristóteles. (2007). *Poética*. Portela, Espanha: Consorcio editorial galego.
- Aristóteles. (s.d.). *Retórica*.
- Azevedo, N. (s.d.). *Histórias de vida: a técnicas do biograma 97 am*.
- Baptista, A. M. (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, Philippe Lejeune.
- Baptista, M. S. (2019). *Autobiografia em Cinema*.
- Barthes, R. (2015). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Editora: Nova Fronteira, pp. 54-69.
- Betella, G. K. (s.d.). *Ficção e Confissão: A primeira pessoa e a autobiografia no cinema de Nanni Moretti*.
- Bordieu, P. (1986). *A Ilusão Biográfica*.
- Cervo, J. M. (2015). *Autobiografia de um outro em mim: uma arqueologia dos afetos* . *Autobiografia de um outro em mim: uma arqueologia dos afetos*.
- Diógenes, E. V. (2021). *Expansão da autobiografia na cultura contemporânea: Filme-carta e Filme-diário*.
- Duarte, M. P. (2008). *Standards culturais: Brasil x Portugal*.
- Eco, U. *Em Nome da Rosa*. (R. Pochtar, Trad.) Editorial Lumen, Edições de la Flor.
- Elena - Debate no Itaú Cultural São Paulo com Petra Costa, J. M. (28 de Maio de 2013). Youtube. Obtido em 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>
- Festival, B. -B. (16 de Fevereiro de 2019). *Berlinale Meets... Béla Tarr | Berlinale 2019*. Obtido em 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dfxzAC3CvLo>
- Frankl, V. E. (2020). *O Homem em Busca de um Sentido*. (L. d. Papel, Trad.) Alfragide, Portugal: Lua de Papel.
- Galle, H. *Elementos para uma nova abordagem escritura autobiográfica*.
- Genette, G. (2004). *Fiction et Diction*. Éditions du Seuil.
- Grossi, M. P. (2004). *A dor na Tese*. Santa Catarina, Brasil.
- Guattari, G. D. *O que é a Filosofia?*. (T. B. Munoz, Trad.) Editora !34 .

- Guimarães, R., & Saguenail. (2007). *Ler Cinema: o Nosso Caso*.
- Gullar, F. (7 de maio de 1995). *Dor e Arte*. Obtido em 2020, de Folha de S. Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/07/mais!/15.html>
- H. Becker, R. F.-B.-M. (1984). *A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade*.
- Herzog, W. (2011). *Caminhar no Gelo*. (I. C. Silva, Trad.) Lisboa, Portugal: Tinta da China edições, p. 9.
- Jornal Futura - Entrevista: Petra Costa, d. d. (10 de Setembro de 2013). Youtube. Obtido em 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=p1031yoEdAo>
- Journot, M.-T. (2020). *Vocabulário de Cinema* (Beatriz Morais ed.). (P. E. Guerreiro, Trad.) Lisboa, Portugal: Edições 70, pp. 60-159.
- Juliane Viecili, J. G. (2002). *A coerção e suas implicações na relação professor-aluno*.
- Kandinsky, W. (2019). *Do Espiritual na Arte*. Alfragide, Portugal: Publicações Dom Quixote, p. 113.
- Knausgaard, K. O. (2014). *A Minha Luta: A Morte do Pai*. (J. Reis, Trad.) Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.
- Lacoste, J. (s.d.). *A Filosofia da Arte*. (J. Z. Editor, Ed.).
- Larousse-Seleccões, K. (1980). *Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse-Seleccões*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Larousse do Brasil Ltda.
- Lourenço, E. (1992). *O Labirinto da Saudade*. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, Lda. p. 75.
- Lynch, D. (2008). *Em Busca do Grande Peixe*. (M. Spratley, Trad.) Cruz Quebrada, Portugal: Estrela Polar.
- Mãe, V. H. (11 de Outubro de 2021). "O Brasil ainda apresenta tiques dessa coisa que começa em 1500". (J. C. Silva, Entrevistador)
- Madeira, C. P.-M. (2015). *No Home Movie*.
- Marques, R. (s.d.). *O prazer e a dor em Aristóteles*.
- Martins, A. F. (2008). Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico*.
- Meira, M. G. (2018). *O biógrafo e os segredos da narrativa biográfica: o roteiro para as memórias de Joinville*.
- Morissette, A. (15 de Setembro de 2021). Alanis Morissette blasts documentary 'Jagged' as 'salacious'. (J. Coyle, Entrevistador)
- Mortos, R. N. (22 de Abril de 2019). *Cine Resenhas*. Obtido em 2021, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bjV48yAp65s>

- Mourão, P. (2016). *A Invenção de uma tradição. Caminhos da autobiografia no cinema experimental*, pp. 46-47.
- Mousinho*, S. R. (2015). *Um olhar sobre Elena: a encenação que se desdobra. Um olhar sobre Elena: a encenação que se desdobra*.
- Nichols, B. (2010). *Introdução ao Documentário*. Papirus Editora, pp. 72-136.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pedro, A. (2013). *A ética como Conatus de Espinosa*.
- Penna, T. (2017). *A Poética de Aristóteles: conceito e racionalidade*.
- People, W. o.-L. (29 de Agosto de 2017). Jonas Mekas – 'Walden' and Thoreau (89/135). Obtido em 2019, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=H8Epo3DW8IY>
- Pereira, A. C. (2019). *Filmar-se e ver-se ao espelho: a auto-representação de documentaristas portuguesas e brasileiras*.
- Pereira, N. (12 de Fevereiro de 2016). “Pratiquei Budismo, Raja Yoga, terapia, mas não vejo resultados”: uma consulta com Jodorowsky . Obtido em 2020, de dharmalog: <https://www.dharmalog.com/2016/02/12/budismo-raja-yoga-terapia-psicomagia-consulta-cura-jodorowsky/>
- Peterson, J. B. (2021). *Para Além da Ordem - 12 Regras para a Vida*. Alfragide, Portugal: Lua de Papel, pp. 10-214.
- Pimentel, J. M. (s.d.). Provedor de Justiça. Obtido em 2021, de Provedor de Justiça: <https://www.provedor-jus.pt/documentos-html/?id=4614>
- Pires, R. (18 de Janeiro de 2020). RockContent. Obtido em 2020, de RockContent: <https://rockcontent.com/br/blog/o-que-e-midia/>
- Platão. *A República*.
- Poppe, R. M. (15 de Junho de 2020). *Dor - A Dor na criação na Arte*. Obtido em 2020, de Cines Contemporaneos: <https://cinescontemporaneos.wordpress.com/2020/06/15/dor/>
- Ramalho, C. S. (s.d.). *Da Biografia à História de Vida - Percurso de uma jovem*.
- Rancière, J. (2014). *A Fábula Cinematográfica*. (L. Lima, Trad.) Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, pp. 176-258.
- Rancière, J. (2009). *A Partilha do Sensível*. Rio de Janeiro, Brasil: Sindicato Nacional dos Editores de Livros.
- Rancière, J. (1996). *O Desentendimento*. (Â. L. Lopes, Trad.) Editora 34.
- Rapazote, J. (3 de Dezembro de 2007). *Antropologia e documentário: da escrita ao cinema . Antropologia e documentário: da escrita ao cinema*.

- Rocha, R. E. (2018). *Natureza e sociedade no pensamento de thoreau: do transcendentalismo ao ambientalismo*. Revista Espaço de Diálogo e Desconexão .
- Rodrigues, S. (31 de Julho de 2020). Religião vem de 'reler' ou 'religar'? Obtido em 2021, de Veja: <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/religiao-vem-de-reler-ou-religar/>
- Rogers, C. R. (1980). *Tornar-se Pessoa*. Lisboa, Portugal: Morais editores.
- Rouanet, S. P. (1999). ArtePensamento. Obtido em 2020, de ArtePensamento: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-mito-do-bom-selvagem/>
- Rousseau, J.-J. *Confissões*. (F. L. Graça, Trad.)
- Sagrada, B. *Bíblia Sagrada*.
- Saugenail, R. G. (s.d.). *A implosão do cinema português: duas faces de uma mesma moeda*.
- Salaviza, J. (7 de Março de 2019). O que João e Renée descobriram com os índios brasileiros está num filme para que todos aprendam. (B. Horta, Entrevistador)
- Sandra Cristina Rodrigues Lopes, D. C. (2019). *Escuta de amor na escrita da dor: narrativa autobiográfica como processo catártico*.
- Santana, G. (2019). *Cinema documental contemporâneo, técnica e sociedade: Implicações sociológicas e culturais*.
- Schopenhauer. *Dores do Mundo*. Edições de Ouro, pp. 15-31.
- Schulz, H. E. (Dezembro de 2011). *República, a Alegoria de Platão*.
- Sidman, M. (2009). *Coerção e suas implicações*. (T. M. Maria Amalia Andery, Trad.) Livro Pleno.
- Silva, D. N. (s.d.). Cinema Brasileiro. Obtido em 2021, de Mundo Educação: <https://mundoeducacao.uol.com.br/artes/cinema-brasileiro.htm>
- Skinner, B. *Sobre o Behaviorismo*. (M. d. Villalobos, Trad.) São Paulo, Brasil: Editora Cultrix.
- Smith, P. (2011). *Apenas Miúdos*. Lisboa, Portugal: Quetzal Editores.
- Smith, P. (2016). *M Train*. (H. M. Pereira, Trad.) Lisboa, Portugal: Quetzal Editores, p. 119.
- Smith, P. (2020). *O Ano do Macaco*. (H. M. Pereira, Trad.) Lisboa, Portugal: Quetzal Editores.
- Sontag, S. (2004). *Sobre Fotografia*. (R. Figueiredo, Trad.) São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Tarkovsky, A. (1994). *Time Within Time The Diaries 1970 - 1986*. Londres, Inglaterra: Faber and Faber Limited.

Tate. (3 de Agosto de 2018). Maggi Hambling – 'Every Portrait is Like a Love Affair' | Artist Interview | TateShots . Obtido em 2018, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=M4-4Syn1pmE>

Thoreau, H. D. (2013). *Caminhada*. (M. Afonso, Trad.) Lisboa, Portugal: Antígona.

Time. (20 de Outubro de 2003). Time. Obtido em 2021, de Time: <http://content.time.com/time/covers/europe/0,16641,20031020,00.html>

Tocha, C. (3 de Setembro de 2014). A chegada do Brasil a Portugal através de “Gabriela”. Obtido em 2021, de Ualmedia: http://www.ualmedia.pt/pt/dossie.asp?det=17549§ion=Novelas_brasileiras_em_Portugal&title=A-chegada-do-Brasil-a-Portugal-atrav%E9s-de-%93Gabriela%94&id=2826&mid=

Trindade, R. (s.d.). Razão Inadequada - *Deleuze - o que é arte?* Obtido em 2021, de Razão Inadequada: <https://razaoinadequada.com/2017/12/13/deleuze-o-que-e-arte/>

Trindade, R. (2021). Razão Inadequada - *Epicuro - do bom uso da dor*. Obtido de Razão Inadequada: <https://razaoinadequada.com/2015/02/25/epicuro-do-bom-uso-da-dor/>

Trindade, R. (s.d.). Razão Inadequada - Espinosa e Skinner - *Clínica da experimentação*. Obtido em 2021, de Razão Inadequada: <https://razaoinadequada.com/2016/08/14/espinosa-e-skinner-clinica-da-experimentacao/>

Trindade, R. (s.d.). Razão Inadequada - Foucault - *Conhecimento e Cuidado de Si*. Obtido em 2021, de Razão Inadequada: <https://razaoinadequada.com/2016/11/27/foucault-conhecimento-e-cuidado-de-si/>

Unisinos, I. H. (7 de maio de 2015). *A filosofia é o conhecimento da dor. Artigo de Umberto Eco*. Obtido em 2020, de Instituto Humanitas Unisinos: <http://www.ihu.unisinos.br/169-noticias/noticias-2015/542374-a-filosofia-e-o-conhecimento-da-dor-artigo-de-umberto-eco>

Veiga, R. (s.d.). *Autobiografia “não-autorizada”: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa*.

Vieira, N. (1991). *BRASIL E PORTUGAL – A Imagem Recíproca (O Mito e a Realidade na expressão literária)*. Lisboa, Portugal: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Akerman, C. (2015). *No Home Movie*.

Costa, P. (2012). *Elena*.

Dunne, G. (2017). *Joan Didion: The Center will not Hold*.

Fassaert, T. (2015). *A Family Affair*.

Malick, T. (2020). *Uma Vida Escondida*.

Ethan Coen e Joel Coen. (2008) *No Country for Old Man*.

João César Monteiro. (2000) *Branca de Neve*.

Salles, J. M. (2014). *Santiago*.

Sebastião Salgado, J. R. (2014). *O Sal da Terra*.

Willing, N. (2017). *Paula Rego Histórias & Segredos*.

ANEXO A – Referências



ANEXO B – Plano de montagem



ANEXO C – Produção



PRODUÇÃO

- IMAGENS & SOM DE ARQUIVO -
- CANON 7D -
- ZOOM H4N -
- MICRO RODE -
- VHS, SLIDES, FOTOGRAFIAS, SONS, JORNAIS -
- ** METÁFORAS VISUAIS | METÁFORAS SONORAS **

DIFICULDADES / RESOLUÇÃO

- TEMPO -
- FOCO -
- CONTROLAR O MATERIAL DA MELHOR FORMA -
- PENSAR NO MELHOR MATERIAL PARA O PROPÓSITO -
- INTERACÇÃO COM PERSONAGENS -





--- DESCRIÇÃO DA FAMÍLIA --- CADA MEMBRO REPRESENTADO POR CADA CORDA --- AFINAR CORDAS (SOM)
 ----- MEMÓRIAS E COMO OS MEUS PAIS SE CONHECERAM ----- SLIDES, VHS – DAR A VER COMO O ESPAÇO REFLECTE O QUE É A FAMÍLIA -----
 ----- CASAMENTO E AVENTURAS -----
 ----- FILHAS -----
 ----- CONFLITO ----- CORDA DA GUITARRA PRESTES A ESTOURAR (SOM) -----
 ----- CASAMENTO, CONFLITO CULTURAL, CONFLITO RELIGIOSO, CONFLITO VISÃO -----
 ----- O EU -----
 ----- DESFECHO -----

ANEXO D – Cronograma de trabalho, previsão

	NOV.	DEZ.	JAN.	FEV.	MARÇO	ABRIL	MAIO	JUNHO	JULHO	AGOSTO	SET.	OUT.
PRÉ-PRODUÇÃO												
Repérage												
Investigação / Pesquisa												
Seleção de Material de Arquivo e sua Digitalização												
Avanço do Guião												
Avaliação Propostas												
PRODUÇÃO												
Rodagem												
Edição												
Banda-Sonora												
PÓS-PRODUÇÃO												
Finalização Edição e Tratamentos (Audiovisual)												
Desenvolvimento Ensaio Escrito												
1a sessão de avaliação de progresso			18									
2a sessão de avaliação de progresso						16						
Envio de versão integral do ensaio												
3a sessão de avaliação de progresso								18				
Prazo entrega final (época normal)								30				
Entrega Projecto e Ensaio Escrito												

ANEXO E – Ficha Técnica

Ficha técnica do projeto fílmico “Além do Horizonte” (2021)

Realização: Priscilla Fontoura

Assistente de Realização: Sophia Fontoura

Produção: Priscilla Fontoura, Sophia Fontoura

Argumento: Priscilla Fontoura

Direção de Fotografia: Priscilla Fontoura, Rui Mota Pinto

Direção de Som: Priscilla Fontoura, Sophia Fontoura

Montagem: Priscilla Fontoura

Operadores de Câmara: Emanuel R. Marques, Priscilla Fontoura, Rui Mota Pinto

Intervenientes: Débora, Graças, Karoll, Normando, Priscilla, Sophia

Correcção de Cor: Priscilla Fontoura

Voz Off: Priscilla Fontoura

Banda-Sonora: Grupo Elo “Calmo, Sereno, Tranquilo”, Priscilla Fontoura

Arquivo: Arquivo de família

Agradecimentos especiais: Débora, Graças, Karoll, Normando, Priscilla, Sophia Fontoura, Emanuel R. Marques, Rui Mota Pinto

Agradecimentos: Adriana Baptista, António Morais, Camilo Dias, Fernando Teixeira, Filipe Martins, Jayro Trench Gonçalves Filho, João Paulo Gomes, Pre Palco

Apoio: P. Porto – Instituto Politécnico do Porto