

Ricardo Fernando
Teixeira Couto

“Ali, onde não sou ” - A busca do eu num tempo não vivido: a adesão afetiva do autor na construção mnésica

MCA. 2016

Projeto para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual

Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Professor Orientador: Marco Conceição
Coorientador: Patrícia Nogueira

Dedico este trabalho:

Aos meus pais e irmão, por serem início e fim de tudo o que faço.

À Elisabete, por me mostrar o caminho da compreensão e apaziguar a sensação de estranheza, e à sua filha Alice, cuja vivacidade rompe a longa tradição de lamúria da nossa família.

Ao Fábio, pela partilha da inquietação e luta constante contra a expectativa, sem nunca esquecer a casa que tanto nos diverte.

À Eva, por me ensinar que o amor é a maior das revoluções.

Aos meus companheiros e amigos de mestrado, Fábio e Sara, sem os quais nenhum projeto seria possível.

Ao Lopes, ao Pedro, ao Rua, ao Freitas e ao Zé, por me ensinarem que a casa, mais do que um ponto de partida, é um confortável e feliz local de regresso.

Ao Afonso, pelo apoio incansável de sempre.

À minha avó, que, em vida, me dotou, sem eu saber, de todas as ferramentas de espírito para saber ler o mundo.

agradecimentos

Agradeço ao Bruno Neves, pela disposição amável e interessada com que cedeu o seu espólio fotográfico e partilhou as suas memórias.

Ao Jorge Carvalho, pela coragem na recordação de um tempo atroz para a sua existência.

Ao Museu Militar do Porto pelo apoio inexcedível na concretização deste projeto.

À produtora Amazing Rabbit, na pessoa de Fábio Coelho, por ser elemento vital na preparação, construção e finalização do projeto e pelo brio e interesse com que sempre fui presenteado.

À Rita Castro e à Teresa Silva, pela disponibilidade e esforço dispendido na procura das melhores opções para o projeto.

À Cloe, à Rita e ao Fábio, pela forma solidária como se disponibilizaram para colaborar em todo o processo.

A todo o corpo docente do Mestrado em Comunicação Audiovisual, que sempre estimulou a criação, em especial aos meus orientadores Marco Conceição e Patrícia Nogueira, pelo empenho na supervisão de todas as etapas do projeto.

palavras-chave

ausência; tempo; memória; subjetividade; afetividade; documentário.

resumo

O cinema reflete a relação emocional entre ser humano e Tempo. Tal relação transcende a tangibilidade. Através do cinema, o autor pode interpelar um tempo não vivido mas ao qual emocionalmente adere. Esta dialéctica temporal revela um relacionamento de dimensão social e política, logo, de identidade. A conexão entre esses dois tempos, o interpelado e o do momento a partir do qual é feita tal interpelação, inicia um diálogo, de mútua contaminação, entre memória individual e memória coletiva. A personalidade eleva-se à esfera social.

Pode a afetividade pessoal contribuir para a percepção coletiva de um evento histórico? De que forma a imaginação autoral contribui para a superação do vazio da existência? E qual a influência da memória coletiva no estabelecimento de uma representação interna de um determinado acontecimento?

A relação do autor com as suas representações internas de um determinado evento histórico não vivido servem como ponto de partida para uma abordagem de reflexão ontológica sobre conceitos como a percepção emocional do Tempo e a tentativa de estabelecer uma participação afetiva, nomeadamente através da expressão cinematográfica.

keywords

absence; time; memory; subjectivity; affection; documentary

abstract

Cinema reflects the emotional relationship between humans and Time and enables authors to address a moment not lived but to which they emotionally pledge. It enables connectivity between different times. Somehow, cinema works as a connection between reality and memory, a constructed memory of the indexical reality. Beyond the strong bond with the political and the social reality experienced, the mentioned relationship connects individual memory with collective memory and evokes the personal experience to the social sphere.

Can personal affection contribute to a collective perception of a historic moment? How authorial imagination can overcome the emptiness of existence? And how collective memory influences the construction of an inner representation?

The essay explores the author's relationship with his inner representation of a moment not lived, reflecting about ontological concepts as the emotional perception of Time and the attempt to establishing an affective participation, through the cinematic expression.

índice

1	INTRODUÇÃO
	1. A NÃO VIVÊNCIA COMO ELEMENTO CONSTITUINTE DA MEMÓRIA
3	1.1 . A percepção emocional do Tempo
5	1.2. O não vivido e a afetividade como ilusão da participação
8	1.2.1. A ausência como motivo para a interpelação temporal
12	1.2.2. Memória herdada e memória vivida, segundo Michael Pollak
18	1.3. A procura pela harmonia do Tempo
22	1.3.1. O objeto artístico e a sua temporalidade: a contribuição para a coletiva percepção mnésica
24	1.3.2. O cinema como organizador mnésico
	2. O EU NA CONSTRUÇÃO FÍLMICA
29	2.1 . A ascensão do privado à esfera social segundo os conceitos de Hannah Arendt
30	2.1.1. A subjetividade no discurso artístico
32	2.2. O documentário como impressão subjetiva do real
35	2.3. A diferença entre autor e eu fílmico
39	2.3.1. A voz como marca da subjetividade
43	CONCLUSÃO
47	BIBLIOGRAFIA
	ANEXOS

índice de imagens

- 9 FIGURA 1 - A imagem que quer existir
- 10 FIGURA 2 - A concretização do objeto motivado pela interpelação
- 10 FIGURA 3 - Local da entrevista de Bruno Neves
- 11 FIGURA 4 - Cela na antiga sede da PIDE no Porto
- 11 FIGURA 5 - Dispositivo de projeção da memória material
- 12 FIGURA 6 - O autor no espaço como representação do ato de interpelação
- 13 FIGURA 7 - Projeção da entrevista de Bruno Neves
- 14 FIGURA 8 - Projeção da entrevista de Jorge Carvalho “Pisco”
- 16 FIGURA 9 - Antiga sala de interrogatório na sede da PIDE, no Porto
- 17 FIGURA 10 - Piso dos interrogatórios na sede da PIDE, no Porto
- 17 FIGURA 11 - O autor como evocador da memória
- 18 FIGURA 12 - A interpelação do lugar da memória
- 20 FIGURA 13 - A maleabilidade da memória
- 21 FIGURA 14 - O carácter pessoal da interpelação
- 21 FIGURA 15 - Dispositivo de projeção da memória material ativado pelo autor
- 21 FIGURA 16 - A marca do autor na memória herdada

Introdução

*“O rio fica lá, a água é que correu,
Chega na maré, ele vira mar
Como se morrer fosse desaguar
Derramar no céu, se purificar
Deixar para trás sais e minerais
Evaporar”*

Rodrigo Amarante

Nas palavras escritas e cantadas pelo músico brasileiro Rodrigo Amarante entramos, por via da metáfora, na dimensão identitária da memória. O vestígio da memória que permanece no Tempo é que permite a identificação do rio, apesar do fluxo constante e ininterrupto da água. A composição do rio nunca é igual mas, ainda assim, estamos sempre diante do mesmo rio.

Ao transpor tal metáfora para o campo da nossa reflexão podemos, desde logo, relacionar as dimensões individual e coletiva da memória na formação do processo identitário. Ao ser humano não basta a noção existencial pessoal no momento. Este precisa, também, de uma coesão de representações que lhe permitam afirmar a sua existência no campo social. O ser humano não se relaciona com o Tempo apenas a partir do período em que vive. Ele pode, por via do tal vestígio da memória, relacionar-se com eventos não vividos e encontrar uma razão afetiva para se identificar com eles.

É, precisamente, na questão da ausência que se cifra este projeto. Pretende-se estudar de que forma a ausência constitui uma íntima percepção capaz de espoletar uma ânsia materializadora. E, através desta viagem metafísica ao ato, perceber como a expressão artística pode responder a tal ímpeto.

Ao colocarmos a interpelação temporal e conseqüente resposta material como foco da nossa reflexão obrigamo-nos a um ensaio de natureza ontológica. É a partir da raiz da própria criação que se inicia o estudo que, por conseqüente, se concluirá na reflexão sobre a existência concreta do objeto artístico.

O ensaio escrito acaba por refletir o próprio processo interpelador pois será análogo à sequencialização do mesmo: a primordial ausência nascida no íntimo; a conseqüente necessidade material; a ascensão da intimidade ao espaço social e o estabelecimento do objeto artístico no mundo das coisas concretas.

O percurso entre a ausência percebida e a existência do objeto artístico que lhe corresponde traz, para o plano da significação, vários conceitos que nos merecerão uma reflexão. Além da relação entre existência e não vivência, refletimos sobre a articulação do objeto artístico nas esferas privada e social. Propomos uma abordagem que não se consubstancia como um percurso independente, mas como um processo de ascensão que coloca os conceitos em permanente diálogo.

Este apelo direto à ontologia do ato criativo pretende lançar uma reflexão acerca do papel do próprio autor e a marca subjetiva com que todo o discurso é impregnado. No caso estudado, versamos sobre o cinema pela possibilidade representativa. O cinema corresponde, na plenitude, às dimensões da interpelação da ausência. Ele nasce da intimidade da ideia do autor e materializa-se através da imagem cinematográfica. É uma porta para o invisível onde se joga a significação, e cifra-se no espaço social, diante outros, para que a sua existência seja reconhecida.

Por isso, a metodologia adotada para este ensaio passa por uma complementariedade entre a teoria apresentada e o seu reflexo nas escolhas narrativas e estéticas do autor no projeto fílmico. Esta permanente justificação alude ao pensamento que conduz a própria ação do autor, ou seja, a forma como as suas ideias ganham uma representação material. Pretende-se que o objeto visual e o ensaio escrito vivam numa intimidade capaz de evidenciar o processo autoral levado a cabo pelo realizador.

O nome do objeto fílmico, “Ali, onde não estou”, é, também, um reflexo da ação interpeladora. Para além da função indicativa, a utilização da primeira pessoa reflete a subjetividade inerente a todo o processo. O jogo metonímico estabelecido, em que a existência do próprio objeto fílmico responde à ausência inalcançável, é uma afirmação do processo estudado.

Em suma, pretende-se uma íntima relação entre o processo de concretização do objeto fílmico e a reflexão teórica do ensaio para que, assim, se evidencie os vários estágios de pensamento e ação protagonizados pelo autor.

1. A não vivência como elemento constituinte da memória

1.1. - A percepção emocional do Tempo

Se, num exercício meramente desafiador, procurarmos o significado de memória num comum dicionário de acesso facilitado confrontamo-nos com a intrigante definição: “*faculdade pela qual o espírito conserva ideias ou imagens, ou as readquire sem grande esforço*”¹. Tal proposição serve, contudo, para nos lançar sobre os conceitos interpelados por este ensaio.

Quando nos referimos ao espírito, falamos do corpo de formulações lógicas e emocionais que, pela unicidade de experiência na vivência no mundo, conferem, a cada ser humano, uma condição existencial inimitável ou irrepetível. Cada ser humano comporta, em si, uma história de vida única, logo,

A mortalidade dos homens reside no facto de a vida individual, com uma história vital identificável desde o nascimento até à morte, porvir da vida biológica. Essa vida individual difere de todas as outras coisas pelo curso rectilíneo do seu movimento que, por assim dizer, intercepta o movimento circular da vida biológica (Arendt, 2001, p. 31).

É a dimensão etérea do espírito que consubstancia a nossa relação com o espectro temporal. Temos uma noção rectilínea da passagem do tempo. A memória serve como coerência do *eu*. É ela quem assegura a apreensão do caminho realizado no passado. Confere, ao tempo presente, uma continuidade existencial e consolida, naquilo que podemos definir como personalidade, as ideias e experiências.

Contudo, a arquitetura da memória assume-se como um espaço complexo que se estende para além da recordação de uma determinada experiência individual. O que contestamos é, na verdade, a assunção que a memória constitui, tal como nos oferece a simplista definição do dicionário, um ato de readquirição, isto é, a lembrança de algo vivido. A construção mnésica pode, também, assumir a componente afetiva de uma adesão que quebre a linearidade da percepção temporal.

¹ "memória", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/memoria> [consultado em 06-03-2016].

É, precisamente, a componente afetiva afetadora da percepção do Tempo que nos comprometemos a estudar. Para tal, servimo-nos da teoria *bergsoniana*, formulada em *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Acerca da percepção temporal o autor afirma que “Quando se diz que um objeto ocupa um grande espaço na alma, ou até que a ocupa totalmente, apenas se deve entender com isso que a sua imagem modificou o matiz de mil percepções ou recordações, e que neste sentido os penetra, apesar de não se deixar ver” (Bergson, 2011, p. 16). Tal consideração introduz, no complexo campo da construção mnésica, a vital influência da afetividade na percepção dos eventos. Começa, por assim dizer, a construção de um tempo pessoal e subjetivo que se indexa ao tempo experienciado socialmente como linear.

O ser humano não se dissocia da sua vida individual, cronologicamente delimitada entre o nascimento e a morte. Contudo, a ordem que atribui à sua experiência de vida, a sua *ordem existencial*, é determinada pela intensidade emocional com que, na sua intimidade, percebe a experiência de Tempo.

A experiência da intensidade, veiculada por Bergson, refere-se a uma condição sensorial. O autor discorre sobre as variações de intensidade atribuídos por cada ser aos seus estados de consciência, sentimentos, paixões ou esforços o que coloca, desde a base, uma interessante interrogação: como propor uma escala de intensidade sabendo que as características emocionais, ao contrário de uma escala de números, não revela uma relação de continente e conteúdo? Não é como se a tristeza fosse passo maior de uma desilusão. Ambas vivem de forma independente.

Uma resposta pronta a esta questão parece ser o estímulo a uma comparação entre o estado atual do eu e um anterior estado, esperando que dessa dicotomia se estabeleça uma escala interior e subjetiva. Contudo, tal atitude pressupõe uma comparação objetiva de causas ignorando a possibilidade de causas interiores, do foro íntimo, que nascem de nós. O sofrimento ou o amor, por mais que finitos, não se determinam por comparações. Não se sofre ou se ama mais por se ter sofrido ou amado mais no passado. Tudo se determina pela causa interior, tantas vezes confusa ou indefinida.

Relacionam-se, portanto, dois tempos: um tempo pessoal e ordenado afetivamente e um tempo social experienciado de forma linear. Ambos são vivenciados pelo eu. É importante ressaltar que estes tempos não se opõem. O tempo íntimo, apesar de pessoal, indexa-se ao espectro temporal linear e socialmente experimentado. Qualquer indivíduo, pese embora as suas sensações afetivas, relaciona-se diretamente com o tempo onde, de facto, vive. Considere-se a ausência, elemento nevrálgico desta reflexão. A ausência responde à

experiência de Tempo vivida. Ela é uma expressão afetiva da interpelação pessoal ao grande espectro do Tempo.

Destas considerações retiramos a observação da necessidade da reflexão no sentido da existência depender da relação, de cada indivíduo ou sociedade, com o Tempo. “O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjectiva, e o tempo por nós vivido fixa-se na nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo” (Tarkovsky, 1998, p. 66), ou seja, há uma indexação entre os dois tempos que é, em ambas as experiências temporais, percebida pelo eu.

Numa palavra, o nosso eu toca no mundo exterior superficialmente; as nossas sensações sucessivas, embora apoiando-se umas nas outras, conservam algo da exterioridade recíproca que caracteriza objectivamente as suas causas; e é por isso que a nossa vida psicológica superficial se desenrola num meio homogéneo sem que este modo de representação nos custe um grande esforço. Mas o carácter simbólico da representação torna-se cada vez mais impressionante à medida que penetramos mais nas profundezas da consciência: o eu interior, o que sente e se apaixona, o que delibera e se decide, é uma força cujos estados e modificações se penetram intimamente, e sofrem uma alteração profunda quando os separamos uns dos outros para os desenrolar no espaço. Mas como este eu mais profundo não faz senão uma única e mesma pessoa com o eu superficial, parecem necessariamente durar da mesma maneira. (Bergson, 2011, p. 88).

É, portanto, a causa afetiva que determina a ideia de duração. Se, por um lado, podemos considerar o grande Tempo sob uma lógica de sucessão, por outro, o tempo subjetivo funciona sob a égide da soma. É ao eu quem cabe a relação entre os diversos factos da consciência e a atribuição da devida afectividade pois sem esta constituir-se-ia “apenas a consciência que adquirimos dos movimentos involuntários que começam, que de alguma maneira se esboçam nestes estados [inconscientes] e teriam seguido o seu curso normal, se a natureza nos tivesse transformado em autómatos, e não em seres conscientes” (Bergson, 2011, p. 32).

1.2. - O não vivido e a afetividade como ilusão de participação

A afetividade rompe, assim, com a linearidade do Tempo cronológico “Mas esta representação completamente dinâmica repugna à consciência reflexa, porque [esta] gosta das

distinções bem demarcadas, que sem dificuldade se exprimem com palavras, e das coisas com contornos muito definidos, como as percebidas no espaço” (Bergson, 2011, p. 16). A afetividade reside, então, no íntimo do eu, num campo mais profundo do que o contacto superficial com o mundo exterior. Concluimos, portanto, que a afetividade é força motriz do tempo subjetivo. A partir dela formula-se a disrupção face ao imediatismo do tempo cronológico, delineando-se o conjunto de sensações e emoções que caracterizam a percepção subjetiva do Tempo. Quer isto dizer que, a partir da afetividade, o eu marcará, existencialmente, a sua relação com o Tempo. E, como tal sensação advém das profundezas da intimidade, tal percepção pode ultrapassar as barreiras do tempo vivido.

Centremo-nos, pois, em esclarecer este último ponto. Afirmar que as percepções emocionais, logo subjetivas, do Tempo podem extravazar a experiência empírica do mesmo obriga-nos a uma reflexão sobre a não vivência.

Se, perante o caótico espectro temporal, identifico um tempo não vivido ao qual atribuo uma afetividade devo apreender, em primeiro lugar, a dimensão física de tal formulação do espírito. O que caracteriza, em primeira estância, a não vivência é a ausência física de determinado tempo. Eu não estive, isto é, não vivi, tal tempo. A matéria presente neste inatingível tempo é impenetrável pelo óbvio campo de intangibilidade criado pela ausência física. Para Bergson, existem duas espécies de multiplicidade de impenetrabilidade da matéria: “a dos objetos materiais, que forma um número imediatamente, e a dos factos da consciência, que não pode adquirir o aspecto de um número sem intermediário de alguma representação simbólica, em que necessariamente intervém o espaço.” (Bergson, 2011, p. 65).

O espaço é o referencial da não vivência, já que fixa o tempo interpelado, e, em concomitância, constitui a representação simbólica a que o ímpeto da afetividade vai aludir. Como nos diz o autor, “a projecção que fazemos dos nossos estados psíquicos no espaço para com eles formarmos uma multiplicidade distinta deve influenciar estes mesmos estados, e dar-lhes na consciência reflexiva uma forma nova, que a percepção imediata não atribua” (Bergson, 2011, p. 66).

O ímpeto da afetividade é, portanto, responder à ausência física. É uma ânsia materializadora que pretende suprimir a irreversibilidade da não vivência temporal. Trata-se de acrescentar a desejada presença ao tal espaço onde a ausência é emocionalmente percebida.

Esta ânsia materializadora exige uma desconstrução da lógica temporal. Ela assume a aparência de um regresso ao passado cujo objetivo passa pela supressão da impressão de vazio. Contudo, a irreversibilidade do Tempo devolve-nos a impossibilidade de tal ato. Esta

ausência física é, também, irreversível. O abalo afetivo clama pela futura existência de um objeto que suprima a sensação de ausência. Contudo, este nunca suprimirá a ausência em si. A ânsia materializadora nascida da ausência percebida visa, fundamentalmente, harmonizar a consciência destabilizada por tal perturbação ocorrida no íntimo do eu.

Trata-se, portanto, de uma ilusão de participação em tal tempo. A adesão é apenas do plano afetivo. O autor, através do objeto criado, adere ao substrato da ideia que o seu espírito atribui ao tempo emocionalmente apreendido como ausente. Logo concluímos que “a intensidade crescente do próprio estado não é outra coisa, julgamos nós, senão o abalo cada vez mais profundo do organismo, abalo que a consciência mede sem dificuldades pelo número e extensão das superfícies interessadas” (Bergson, 2011, p. 28).

Realiza-se na intimidade, na mais profunda dimensão do ser humano, o processo de organização e harmonização das ideias que consubstanciam o espírito. É, à luz deste processo, que deve ser entendida a interpelação temporal que pauta o presente ensaio. Ela tem raiz numa dimensão profundamente subjetiva e responde a um impulso existencial de unidade. Urge, ao espírito, criar um campo existencial coeso e organizá-lo no Tempo.

A afetividade influi diretamente na forma como percebemos emocionalmente o Tempo pois determina, à consciência, a noção de intensidade. Resultando, daqui, o estabelecimento entre dois tempos:

“Rigorosamente, admitir-se-á que a duração interna, percebida pela consciência, se confunde com o encaixar dos factos de consciência uns nos outros, com o enriquecimento gradual do eu; mas o tempo que o astrónomo introduz nas suas fórmulas, o tempo que os nossos relógios dividem em parcelas iguais, este tempo, dir-se-á, é outra coisa: é uma grandeza mensurável e, por consequência, homogénea” (Bergson, 2011, p. 77).

Fruto da afetividade, o tempo subjetivo pode estender-se para lá do tempo vivido e atribuir à não vivência um carácter tão intensivo que esta buscará uma materialização que lhe conceda uma aura de existência. O objeto que quer nascer ou a imagem que quer existir são, sempre, materializações futuras capazes de saciar a sensação de vazio no Tempo. Revelam-se como ilusões de participação pois, pese embora a resposta á sensação de vazio, não reverterem a situação de não vivência primordial.

1.2.1. - A ausência como motivo para a interpelação temporal

Convém, ao serviço do propósito deste ensaio, lançar uma reflexão acerca da natureza afetiva inerente ao próprio conceito de ausência. Não podemos cair na tentação de opor, ontologicamente, as concepções de ausência e existência. A ausência não se constitui como uma oposição física a uma presença; não é, por assim dizer, um mero vazio físico. Na evocação da ausência reside um vestígio de uma presença, mesmo que tal presença seja ilusória, isto é, só se pode atribuir a categoria de ausente a um referente cuja presença foi, a determinado momento, considerada.

A propósito dos traumas históricos, o filósofo Slavoj Žižek recusa a oposição entre memória e esquecimento, argumentando que tais traumas, apesar da nossa resistência, continuarão a estar presentes e a assombrar-nos. A mais premente implicação de tal proposição é o estabelecimento de um paradoxo: “o verdadeiro esquecimento de um acontecimento deve começar pela sua rememoração”(Žižek, 2006, p. 38). A formulação do autor pressupõe, por isso, “que o contrário da *existência* não é a não-existência mas a *insistência*: o que não existe continua a *insistir*, procurando alcançar a existência” (Žižek, 2006, p. 39).

A ausência é, então, um resquício de uma qualquer presença afetiva. É essa sensação de ausência que paira como uma presença na nossa consciência. É ela quem planta a raiz da insistência, ato fundamental para o estabelecimento de uma interpelação temporal que visa combater a ausência. É este ímpeto que lança a ânsia da existência. A imagem que quer existir. O espírito tenta materializar o objeto que responderá à sua ausência. Socorremo-nos, novamente, da formulação metafísica de Slavoj Žižek (2006): “Quando falho uma oportunidade especial que se me apresenta, quando falho o acto que «mudaria tudo», a própria não-existência *do que devia ter feito* perseguir-me-á para sempre – apesar de esse não-acto não existir efectivamente, o seu espectro continuará todavia a insistir” (p. 39).

Este fantasma da ausência não se pode comparar ao espectro de assombro do esquecimento. Diríamos, por via metafórica, que não podemos equiparar uma sala vazia a uma sala que se esvaziou. A nossa ânsia existencial, embora formulada sob uma procura de materialização em ambos os casos, responderia a dois apelos emocionais diferentes. No caso da sala vazia, era a efetiva ausência que se pretendia combater, ou seja, materializar um objeto capaz de resolver a tensão existente com o espectro temporal. Procurar, através do objeto,

responder à angústia da ausência. Em suma, neste caso, o objeto constitui a resposta imediata à vontade de existir.

Por outro lado, a sala que se esvaziou não responde a uma efetiva ausência. Neste caso, o que motiva a materialização é a possibilidade futura de uma ausência material. Combate-se o esquecimento daquilo que já existe ou existiu. A materialização visa combater a deterioração de objetos já existentes e, assim, fazer permanecer, no Tempo, determinada ideia.

Ausência e esquecimento são conceitos fundamentalmente diferenciados pela forma como reagem perante a intangibilidade do Tempo. Se, no caso da ausência, é a tentativa de penetrar no espectro temporal por via da afetividade, no caso do esquecimento trata-se de evitar a erosão do contínuo e caótico fluxo temporal. Ambos fogem de uma possibilidade de vazio. É a dimensão de vazio que os diferencia.

Interessa-nos, sobretudo, a exploração do fantasma da ausência. Ao colocarmos o ênfase reflexivo na ausência abrimos, inevitavelmente, espaço para a interpelação. A ausência endereçada é, sempre, uma ausência emocional. A ausência temporal é, sempre, a de um indivíduo, pois é a sua unicidade emocional que permite, em primeira estância, referir e refletir sobre a própria ausência. A ausência é sempre do íntimo do eu.

Esta reflexão sobre o conceito de ausência e a sua possibilidade de interpelação ganha uma materialização visual no objeto fílmico deste ensaio. A primeira sequência do filme (**Figura 1**) apresenta-nos um dispositivo de projeção em que fotografias vão sendo manipuladas manualmente e vislumbram-se, apenas, pormenores das mesmas.

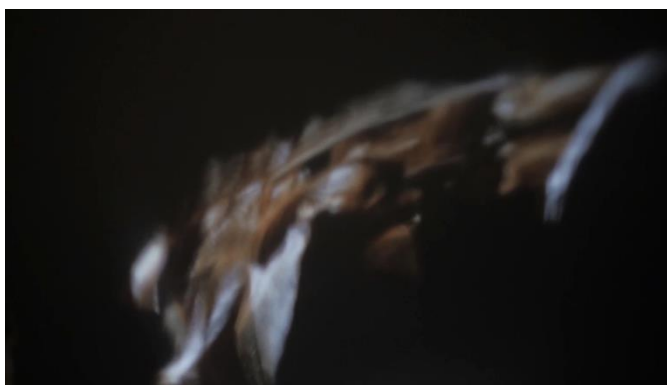


Figura 1 – A imagem que quer existir

A opção estética por este dispositivo pretende refletir, por via da associação metafórica, a insistência que brota da ausência emocionalmente sentida. As imagens assumem, pelo controlo da sua percepção, uma tensão que sugere um ato de contrição seguido de um movimento de dilatação como se se consumasse um nascimento. É a imagem que quer

existir. Este é o ponto inicial da interpelação. É a identificação da ânsia materializadora. Como deriva da não vivência, existe a necessidade da evocação da memória e, por isso, vemos as fotografias, vestígios materiais dessa mesma memória. Contudo, tal memória é alvo de um denunciado ato de manipulação: é aqui que se manifesta a afetividade. A contaminação da memória pelo aspeto subjetivo da interpelação.

O objetivo desta primeira sequência é, por via da metáfora, colocar em relação todas as dimensões que pautam este ensaio: ausência, interpelação, memória e subjetividade. Por tal explica-se (**Figura 2**) o retorno final à sequência das imagens metafóricas. Contudo, com algumas diferenças. As fotografias são, agora, conhecidas por via da ação narrativa mas, acima de tudo, pela imagem final do filme: a sombra do autor que paira sobre o objeto material da memória. Concretiza-se, portanto, a ânsia materializadora e estabelece-se o diálogo temporal harmonizador.

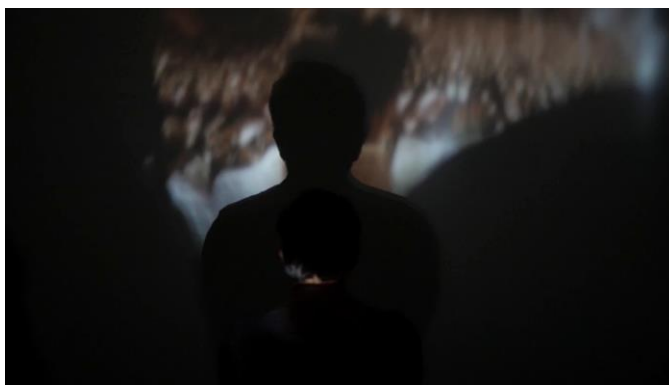


Figura 2 – A concretização do objeto motivado pela interpelação

Os três planos (**Figuras 3, 4 e 5**) subsequentes à sequência inicial retratam o vazio da não vivência. Observamos três espaços vazios cuja significação é desvendada com a evocação da memória presente ao longo da narrativa. Estes espaços são alvos da interpelação. A eles é chamada a memória que será, posteriormente, relacionada com a subjetividade do autor.

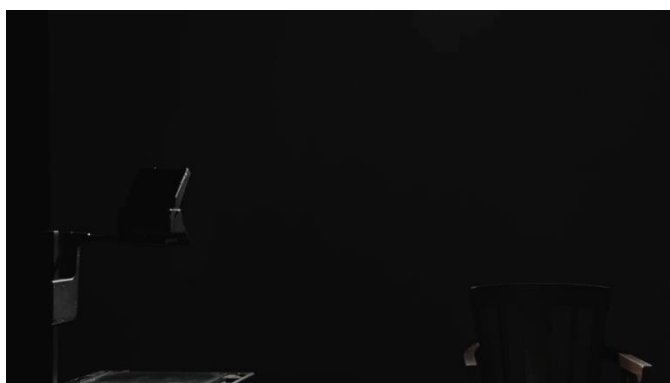


Figura 3 - Local da entrevista de Bruno Neves

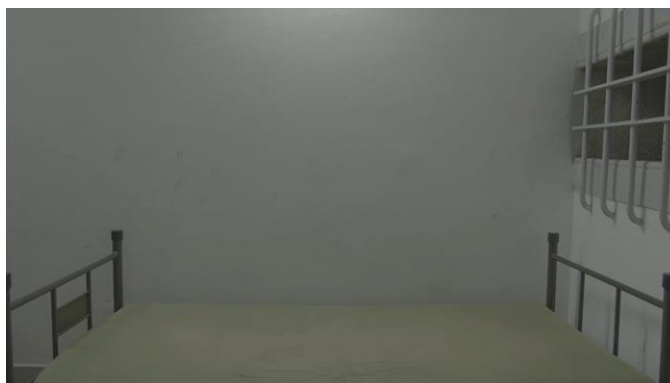


Figura 4 - Cella na antiga sede da PIDE no Porto



Figura 5 - Dispositivo de projeção da memória material

Os três lugares onde se manifesta o vazio representam a indexação ao espaço que a interpelação temporal exige. Nestes locais ocorre a evocação da memória, quer por via dos relatos quer por via das fotografias que constituem a materialização da memória. Ou seja, o espaço é preenchido, ao longo do filme, por estas memórias. Responde-se ao vazio da não vivência com a evocação da memória que, ao ser interpelada, pretende criar o espaço tangível para a adesão afetiva. Por isso é que, nestes espaços, irrompe a figura do autor (**Figura 6**). A sua presença, vestígio da evocação da memória, é uma afirmação do ato primordial que marca a interpelação. É o elo fundamental que espoleta tal ato temporal. A sua presença no espaço, em contacto direto com a memória, consubstancia o ato interpelador.

Em relação à ausência deve-se destacar, ainda, os dois momentos em que o objeto fílmico recorre a ecrã negro, ficando apenas com a referência sonora. O primeiro, ocorrido após a sequência inicial, marca o início da narração. É lançada a interrogação sobre a possibilidade da memória assumir a forma do não vivido. O ecrã fica, portanto, intencionalmente negro pois a imagem da não vivência não é reproduzível. Ela não existe. E é esse resquício de ausência, insuperável até após a concretização do objeto, que não pode

nunca ganhar forma. Daí o retorno ao negro, na sequência final, com a referência sonora a falar da materialização. O ato afetivo não passa de uma ilusória participação, suficiente para apaziguar a ânsia da consciência, embora inconsequente face à fluidez ininterrupta e irreversível do espectro temporal. O filme termina, por isso, com um excerto do relato de Bruno Neves em que este refere a imaginação como resposta à ausência mnésica. Também o ato da interpelação é, pelo diálogo temporal inerente, um ato de imaginação.



Figura 6 - O autor no espaço como representação do ato de interpelação

1.2.2. - Memória herdada e memória vivida, segundo Michael Pollak

Ao apontar a bússola desta reflexão para a ausência abrimos, inevitavelmente, interrogações sobre a formação das representações mentais de eventos não vividos. Existem, na ciência, nomeadamente através dos estudos sobre os modelos mentais de Philip Johnson-Laird, teses acerca do processo cerebral de formação de representações internas de determinados eventos. Contudo, à genealogia deste ensaio interessa, sobretudo, as repercursões filosóficas e, conseqüentemente, artísticas de tais formulações. Não nos interessa, por assim dizer, os processo físicos ou mentais que tais formações obrigam. Interessa, sim, refletir sobre o impacto pessoal e social da relação apaziguada ou tensa com a memória.

Nesse sentido, interessa-nos a obra do sociólogo austríaco Michael Pollak. Para o autor,

“A memória é, em parte, herdada, e não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento

constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada” (Pollak, 1992, p. 4).

A conceptualização do autor coloca em relação os conceitos abordados por este ensaio. Em primeiro lugar, é delimitado um espaço entre dois tempos: um tempo físico e outro, pessoal e subjetivo, nascido do íntimo de cada ser humano. Em segundo lugar, a relação entre estes dois tempos, desencadeada e desenvolvida dentro do próprio eu, que permite uma fluidez da memória que não se indexa, apenas, ao tempo vivido. É, aqui, que o autor abre espaço, tanto na memória individual como coletiva, para o surgimento da ausência como conceito válido na interpretação mnésica. Por último, a mais elementar das concepções de Pollak é a colocação de todo o exercício mnésico no tempo presente. Ou seja, Pollak diz-nos que a evocação da memória é, sempre, feita no presente. Por isso, a interpelação temporal que trata este ensaio e respetivo produto fílmico deve também ser entendida nessa lógica.

Se o autor, colocado no presente, questiona o passado institui-se, desde logo, um diálogo temporal. O tempo passado, inatingível ao autor por este não ter nascido aquando dos eventos, só pode ser evocado pela memória dos outros. Ao vazio são chamados testemunhas do espaço que permitam criar uma ilusão de tangibilidade.

Os relatos orais de personagens ligadas ao acontecimento e a utilização de objetos materiais espoletadores de memória, como são as fotografias, servem para o vazio da ausência física ser pululado de memórias e, assim, tornar possível a interpelação por parte do autor. O autor endereça, de forma direta, o espaço fixador do tempo do qual se sente ausente. Trata-se de uma referência direta à memória herdada, fundamental no processo de concretização da interpelação de uma ausência. Ela constitui-se como o elo capaz de alargar a percepção emocional do Tempo além da memória vivida. Concentremo-nos, pois, em dois exemplos concretos desta conceptualização:

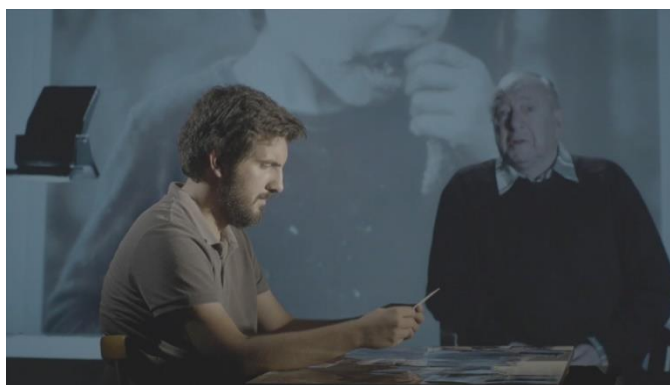


Figura 7 – Projeção da entrevista de Bruno Neves

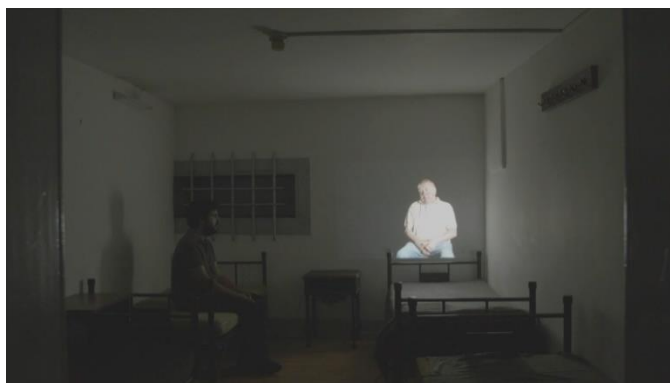


Figura 8 – Projeção da entrevista de Jorge Carvalho “Pisco”

Na **Figura 7** tenta-se evidenciar, na imagem cinematográfica, várias camadas de significação que se devem relacionar com os conceitos inerentes à interpelação estudada. Em primeiro plano, vemos o autor segurar uma fotografia. É o contacto direto com a memória herdada. Contudo, neste ato devemos reter, sobretudo, a ação deliberada do olhar sobre tal materialização mnésica. Ao escolher ver a foto o autor está, declaradamente, a evocar memória, isto é, a interpelar o Tempo. O mesmo pode ser observado na **Figura 8**. Vemos o autor sentado olhando a projeção do relato. O autor evoca esse mesmo relato. Ele apela, em ambas as imagens, à memória herdada. Tenta combater o vazio da sua não vivência.

A presença do autor, em ambas as sequências, é feita em imagem real e pretende aludir ao momento presente da interpelação. Nós assistimos à evocação da memória, ou seja, ao exercício interpelador espoletado pelo autor.

Essa disrupção temporal, que coloca em relação os diferentes tempos já apresentados, encontra-se refletida também pela presença das projeções dos relatos orais de pessoas ligadas ao acontecimento endereçado. A projeção acrescenta uma dimensão espectral à memória, como se fosse um fantasma a pairar sobre o momento presente. Alude, por assim dizer, ao carácter mais perecível da memória. Ela paira, contribuindo marcadamente para a percepção do acontecimento, mas não é totalmente resistente a um possível esquecimento. Além disso, ela depende de um relato pessoal, também ele dotado de uma percepção emocional do Tempo. Não é necessariamente factual. Daí que, na escolha do discurso, se tenham mantido referências pessoais da memória. A evidenciação destas marcas pessoais pretende demonstrar a afetividade que está presente no discurso mnésico. Não só no da interpelação desencadeada pelo autor mas também nos relatos orais de quem, de facto, viveu o acontecimento. É uma dimensão de significação reflexiva em relação à afetividade.

O objeto fílmico a que corresponde este ensaio coloca em evidência a tipologia desenhada por Michael Pollak. Para o autor (Pollak, 1992), são três os elementos constituintes da memória: acontecimentos, personagens e lugares.

Em primeiro lugar, na tipologia dos acontecimentos, encontram-se os acontecimentos vividos pessoalmente que traduzem todo o fruto da experiência individual em determinado evento. Posteriormente, em segundo lugar, o autor define os elementos vividos por tabela, ou seja, “acontecimentos vividos pelo grupo ou coletividade à qual a pessoa se sente pertencer” (Pollak, 1992, p. 2). Estes acontecimentos atuam com tal acutilância no imaginário do indivíduo que este adere afetivamente aos mesmos, carregando uma sensação de participação a um determinado evento.

Além da tipologia dos acontecimentos, Pollak refere as personagens como um elemento contributivo para a construção mnésica. À semelhança dos acontecimentos, também as personagens assumem uma dupla possibilidade. Além das pessoas que foram presença na nossa vida, também as que, por razão de evocação alheia, se podem tornar uma presença notada e apreendida por nós.

No âmbito das personagens, podemos considerar os depoimentos de Bruno Neves, fotógrafo do 25 de abril no Porto, e Jorge Carvalho “Pisco”, o último preso político da antiga sede da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, também no Porto. Ambos viveram o acontecimento e os seus relatos, fruto da memória vivida, servem de evocação do acontecimento. Criam, no espectro temporal, a possibilidade, para o autor da interpelação, de extravazar a temporalidade da sua vida física e dirigir-se à sua ausência. A memória vivida destas personagens torna-se, através da interpelação temporal espoletada, em memória herdada. Este rasto de memória apreendida criará a ilusão de tangibilidade que permite, ao autor, estabelecer a afetividade, apesar da não vivência.

Foi, pois, objetivo estético da obra apresentada transformar tais depoimentos em dispositivos espectrais. Assim, evidenciar-se-ia o carácter evocador da própria memória e, em concomitância, estabelecer-se-ia uma aura de intangibilidade que permitisse a afirmação da memória herdada. Esta, apesar de viver *em* nós, não foi vivida *por* nós e, tal dispositivo estético, atua nesta tensão entre vivência e não vivência.

A assunção, óbvia, dos dispositivos de evocação no filme - relatos orais e materializações fotográficas - pretende denunciar, de forma clara, o mecanismo de interpelação e do diálogo temporal inerente. A topicalização da imagem cinematográfica, com as várias dimensões causadas por estes mesmos dispositivos (a ausência do autor endereçada a

partir do presente e os espectros da memória de outros) intenta relacionar as diferentes tipologias da memória que o ato de interpelação de uma ausência exige.

A presença declarada dos dispositivos de projeção pretende trazer, para primeiro plano, a própria ação interpeladora. Tal ação consubstancia o substrato fundamental desta obra. O objeto fulcral deste ensaio visual e escrito passa pela reflexão acerca da afetividade presente na interpelação da não vivência e não, ao contrário do que possa parecer sugerido, sobre o acontecimento temporal endereçado. Claro que tal acontecimento, pela forma como se constitui objeto da interpelação, nutre uma importante camada de significação. Reside, neste acontecimento, a ideia a que o autor da interpelação pretende aderir. Não é, contudo, o conteúdo dessa ideia que nos prende a intenção. É, antes, a forma como se processa a adesão afetiva a essa mesma ideia.

Por fim, e continuando com a tipologia de Michael Pollak, encontramos a atribuição de uma dimensão espoletadora do processo mnémico aos lugares. Inspirado na conceptualização de Pierre Nora², Pollak diz-nos que “Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico” (Pollak, 1992, p. 2).

A dimensão mnésica do lugar assume especial preponderância na sequência fílmica passada na antiga sede da PIDE, no Porto. Recuperando a metáfora enunciada atrás neste ensaio é, precisamente, a sala que se esvaziou que pretendemos aludir neste espaço. Ele é-nos apresentado, filmicamente, vazio:

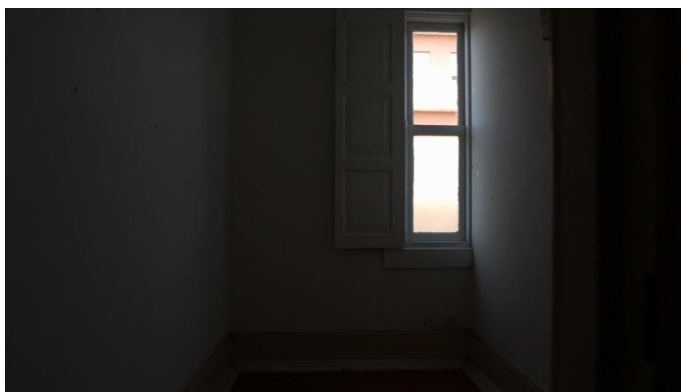


Figura 9 – Antiga sala de interrogatório na sede da PIDE, no Porto

² Pierre Nora é um historiador e ensaísta francês notabilizado por ter dirigido a obra “*Les Lieux de Mémoire*”, três volumes destinados a fornecer um inventário dos lugares e objetos nos quais se alicerça a memória nacional francesa



Figura 10 – Piso dos interrogatórios na sede da PIDE, no Porto

A introdução do espaço como vazio é um reflexo da erosão inerente ao processo de sequencialidade temporal. O espaço apresentado não remete, logo, para a dimensão social e histórica da antiga prisão política. Esta dimensão é acrescentada pelo relato de Jorge Carvalho “Pisco”, antigo prisioneiro. Tal discurso devolve, ao espaço, uma componente significativa através da rememoração.

A estranheza do espaço é intencionalmente induzida. A desconstrução dessa estranheza, que torna a sala aparentemente vazia numa sala que se esvaziou, isto é, que induz uma camada de significação através da evocação da memória vivida, é feita através do relato. A evocação da memória vivida potencia a capacidade imaginativa. Quando ouvimos o que, outrora, se passou em tal espaço não conseguimos, mais, encará-lo como a estranheza de um espaço vazio. Passa a ser um espaço habitado por memórias.

O que rompe com a não vivência sugerida pelo espaço vazio é a introdução do autor nesse mesmo espaço. Ele passa a habitar o espaço que, primeiramente, foi apresentado como vazio. Atente-se:

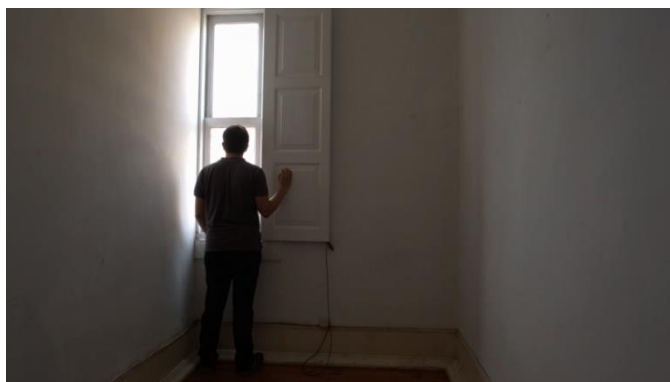


Figura 11 – O autor como evocador da memória



Figura 12 – A interpelação do lugar da memória

A colocação do autor no espaço concretiza a interpelação da ausência. Ele relaciona-se, de forma direta, com a memória herdada. A sua presença no espaço evoca essa memória. Concretiza-se o diálogo temporal.

1.3. - A procura pela harmonia do Tempo

O autor posiciona-se no tempo presente, ponto de partida para a viagem reflexiva. E é neste tempo que se joga a significação fílmica pois é o contexto onde o realizador e o espectador se encontram com as interrogações sobre a ausência. Este momento presente é, portanto, determinante para perceber todo o processo de interpelação.

A ausência afetiva constitui, sempre, uma angústia existencial. Se o autor deteta afetivamente a ausência é porque deseja, no seu íntimo, suprimi-la. Deseja materializar essa ânsia a fim de ocupar o vazio da não vivência. Ele procura harmonizar a sua percepção emocional do Tempo, ou seja, tornar coerente o seu tempo pessoal.

No entanto, até mesmo um poema, não importa quanto tempo tenha existido como palavra viva e falada na memória do bardo e dos que o escutaram, terá, mais cedo ou mais tarde, de ser «feito», isto é, escrito e transformado em coisa tangível para habitar entre coisas, pois a memória e o dom de lembrar, dos quais provém todo o desejo de imperecibilidade, necessitam de coisas que os façam recordar, para que eles próprios não venham a perecer. (Arendt, 2001, p. 210).

No fundo, a sensação de ausência acaba por se apresentar, à consciência, como uma existência. A mera sensação de ausência é, pela sua presença no espírito, real. Pese embora o processo interpelativo de uma ausência temporal ser afetivo, este nunca vence a sua

ontológica ausência física. Se tal ânsia redundar num ato espoletador de um objeto, este será uma resposta à procura da harmonia com o Tempo mas nunca substituirá a primitiva ausência. Consegue, porém, conciliar o espírito com a sua noção subjetiva de Tempo. Esta ilusão de participação é muito semelhante à lógica onírica pois “A árvore vista pode ser suficientemente real para a sensação da visão, da mesma forma que a árvore sonhada é suficientemente real para o sonhador enquanto dura o sonho, mas nem uma nem outra pode alguma vez vir a ser uma árvore real” (Arendt, 2001, p. 346).

Com isto, pretendemos afirmar que, uma vez percebida, a ausência infere diretamente na forma como nos relacionamos com o Tempo. Uma vez sentida, a ausência manifesta-se na ânsia materializadora que pretende suprimir tal sensação. Ela impele a um ato que se oponha à ausência. A concretização do ato harmonizará o espírito com o seu tempo pessoal e subjetivo.

A materialização não anulou a não vivência pois o Tempo cronológico segue o seu fluxo ininterrupto e irreversível mas apaziguou o tempo pessoal e subjetivo onde, em primeira estância, se manifestou a tensão da ausência.

Esta consideração que obriga, sempre, a ausência a relacionar-se com o presente da interpelação, onde a ausência se manifesta, cria o diálogo temporal e evidencia a necessidade de enquadramento da memória. Este trabalho de construção da coesão da memória é feito através de processos que “podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (Pollak, 1992, p. 4).

Este enquadramento afetivo da memória não se dissocia, evidentemente, das preocupações e convicções íntimas de cada eu. Contudo, até pela forma inconsciente que tal adesão pode assumir, propomos que a adesão afetiva provém das profundezas da personalidade. Propomos, assim, que a adesão afetiva a um determinado tempo se desenrola no plano das ideias. Ou seja, e recuperando o paralelismo onírico de Hannah Arendt, a árvore que se planta na consciência não importa que seja real ou imaginada pois “Ao ser processada e transformada em objecto da consciência, ao mesmo nível das coisas meramente lembradas ou inteiramente imaginárias, torna-se parte integrante do próprio processo, isto é, da consciência que só conhecemos como fluxo em constante movimento” (Arendt, 2001, p. 348).

Quando a ausência se estabelece na nossa consciência percebemos o Tempo à luz de tal sensação. Nasce, portanto, uma tensão existencial que visa, pela sua pulsão, ser suprimida. A nossa íntima afetividade obriga à procura da harmonia do Tempo. As nossas

profundas convicções e angústias obrigam a um processo de construção da memória que permita harmonizar e manter coerente o tempo pessoal.

A questão do enquadramento da memória redundante, pois, numa opção narrativa do filme. Tal dimensão, na lógica da interpelação, assume especial relevância pois “Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (Pollak, 1992, p. 4).

Esta identidade consubstancia a organização mnésica que confere coesão e harmonia ao íntimo do eu. Está presente, na narrativa, a maleabilidade da memória que é controlada pelo autor.

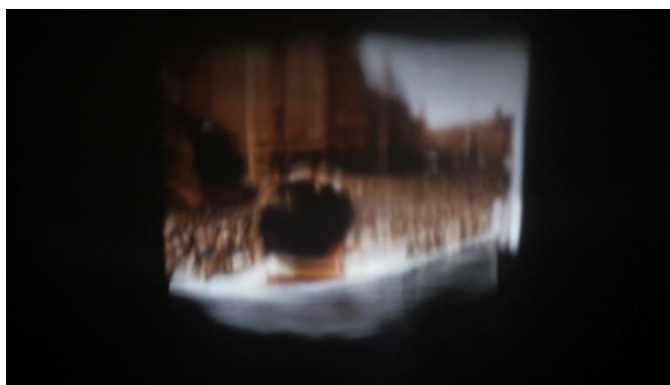


Figura 13 – A maleabilidade da memória

Nesta sequência (**Figura 13**), com dimensões metafóricas alusivas ao enquadramento afetivo da memória, vemos as fotografias a ser manipuladas na sua forma. O objeto fílmico inicia-se e termina com sequências semelhantes. No início, as imagens eclodem como se se projetasse o nascimento da imagem que quer existir. A tensão inerente ao movimento confuso pretende refletir a tensão inerente ao processo interpelador. Não é vislumbrada a totalidade das fotografias nem é cedido o tempo necessário à sua contemplação. O objetivo principal passa por marcar a evocação da memória, afirmando, pela maleabilidade da forma, o carácter pessoal da interpelação. Vemos o vestígio físico da memória a ser manipulado.



Figura 14 – O carácter pessoal da interpelação

Seguindo a mesma lógica de ação vemos, na sequência final (**Figura 14**), o autor e a sua sombra a pairar sobre a matéria física da memória. É a conclusão final do processo de interpelação: a marca do autor em tal dialética é fortemente vincada. Assistimos, ao longo do processo fílmico, à organização harmoniosa do Tempo por parte do autor.

Vejamos, ainda, alguns exemplos representativos do enquadramento da memória:



Figura 15 – Dispositivo de projeção da memória material ativado pelo autor



Figura 16 – A marca do autor na memória herdada

Na **figura 15** evidencia-se o processo de escolha subjetiva do autor. Este, dentro do caos da memória, representado pelo denso universo fotográfico, escolhe as fotografias que respondem ao seu impulso afetivo. Ou seja, como nos mostra na **figura 16**, o autor deixa as marcas pessoais em todo este processo. O dispositivo de projeção é um reflexo do dispositivo de construção mnésico ocorrido no processo de interpelação.

Em suma, ressalva-se a dimensão subjetiva da memória. Retomamos Bergson para afirmar que “nunca nos pronunciamos com tanta ousadia sobre a intensidade de um estado psíquico como quando unicamente somos abalados pelo aspeto subjetivo do fenómeno, ou a causa exterior a que o atribuímos dificilmente pode ser medida.” (Bergson, 2011, p. 13;14).

As causas íntimas são dificilmente mensuráveis pois não vivem na superfície da nossa consciência. A adesão ocorre nas profundezas da intimidade, muitas das vezes em processos inconscientes. “Ou seja: cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização” (Pollak, 1992, p. 7).

Falamos, portanto, de uma harmonia das ideias já que:

“No reino das ideias existem apenas a originalidade e a profundidade, que são qualidades pessoais, mas nenhuma novidade absoluta ou objectiva; as ideias vêm e vão, duram algum tempo, podem até alcançar uma certa imortalidade própria, dependendo do seu poder de iluminar e esclarecer, que vive e perduram independentemente do tempo e da história” (Arendt, 2001, p. 323).

1.3.1 - O objeto artístico e a sua temporalidade: a contribuição para a coletiva percepção mnésica

Esta reflexão, à luz do processo criativo, permite-nos relacionar com mais clarividência as dimensões individuais e coletivas da memória. A força da ação e do discurso, nascidas de uma dimensão individual e privada, ascende à esfera social colocando em diálogo as representações sociais de eventos, pessoas e, fundamentalmente, ideias e valores.

A grande valência da ação criativa é a criação de um espaço de tangibilidade para as ideias. Tal espaço é resultado dos diferentes e infinitos diálogos possíveis pela pluralidade humana. A ascensão das ideias à esfera social, apenas possível por via de uma ação individual, é a alma da memória social. A sua permanência nesta esfera fá-la indexar-se ao

próprio Tempo, isto é, a ser Tempo. Ou a simplesmente *ser*. Ser-se Tempo é uma redundância pois a existência depende dessa mesma relação com o Tempo. Ao ser da natureza do Tempo, logo da existência, a ideia vive um processo de contínua influência. Estende-se por todos os diálogos espoletados e alimenta-se da valência única de cada subjetiva percepção.

Daí que a morte do homem não se correlacione com a morte da ideia. Ela sobrevive como corpo independente de *uma* existência, mas como dependente de *todas* as que com ela dialogam. Afirma-se, então, a possibilidade dela criar um espectro temporal alheio ao contexto histórico ou social. A vivência que, afetivamente, o *eu* procura no Tempo é sempre da ordem das ideias, ou seja, do campo abstrato de juízos morais ou afectuosos com que constrói, para si próprio, a representação de um determinado evento. Quer isto dizer que quando alguém expressa afetividade por um determinado evento histórico usa a factualidade desse evento (uma mudança política, uma lei, uma decisão judicial, etc.) como representação material da ideia afetiva a que, no seu íntimo, adere.

Quando se inicia uma campanha que visa a interpelação de uma ausência temporal, a bússola de trabalho coloca-nos na percepção das dimensões e consequências da ausência em si. Ou seja, é impossível que alguém relate a nossa ausência porque, lá está, ela é só *nossa*. E a ação interpelativa é autoral, então subjetiva, logo única. É irrepetível e não partilhável.

A obra de arte corresponderá ao impulso material motivado por esta ausência até porque “Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais” (Arendt, 2001, p. 208). Na ótica de Hannah Arendt, a obra de arte assume um pressentimento de imortalidade – “não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais” (Arendt, 2001, p. 208) – pois a sua materialização cria um espaço tangível que visa suscitar outros olhares e, assim, uma autonomia na sua existência no Tempo. Ela assume um desejo de durabilidade superior à vida humana do autor. A obra de arte é feita para permanecer no Tempo. Este pressentimento de imortalidade liga, intimamente, o objeto artístico ao tempo subjetivo:

“No caso das obras de arte, a reificação é algo mais que mera transformação; é transfiguração, verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até ficar em cinzas, fosse invertido de modo que até as cinzas pudessem irromper em chamas” (Arendt, 2001, p. 208).

O objeto artístico adquire uma presença tangível que responde ao vazio da não vivência. A materialização do objeto artístico injeta, no Tempo, presença. Essa durabilidade, que se pode expandir além da vida do autor, vai opor-se à não vivência e harmonizar a ânsia

interpeladora. É a injeção do tempo pessoal e subjetivo no grande espectro do Tempo objetivo e retilíneo.

A necessidade da materialização, nascida no íntimo do eu, visa, sobretudo, a criação de um espaço tangível para a existência. A ânsia da ausência não pode mais viver aprisionada no íntimo do ser e o objeto artístico, conquistando o mundo concreto das coisas, adquire uma existência alimentada pelos outros olhares na esfera social. Estes olhares, além de fomentar a durabilidade temporal da obra em si, tornam-se testemunhos de uma existência. O reconhecimento de tal existência é a resposta direta à ânsia da ausência emocional percebida pelo eu.

1.3.2. - O cinema como organizador mnésico

Ao propor o valor subjetivo da unicidade da experiência do mundo como factor vital para a construção da ação, neste caso artística, afirmamos uma dimensão existencial. Tal dimensão vive no campo das ideias e valores, influenciada mas não indexada ao tempo vivido. A fluidez do campo das ideias permite desafiar o espectro temporal. O cinema, análogo a essa fluidez, permite a construção de uma dialética temporal.

Primeiro, por via da ação criativa pois a criação pressupõe sempre um nascimento, logo, uma novidade. É a perspectiva de um real que o autor pretende exprimir. O processo de organização retórica das imagens produz um sentido que se relaciona com outro sentido: o do espectador, “cada um reagindo de acordo com os seus gostos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias” (Martin, 2005, p. 34).

Posteriormente, o espectador enfrenta o objeto artístico e daí brota outra dimensão existencial. Ao exigir, neste processo, a adesão do espectador, a imagem encontra-se, no Tempo, sempre no presente. Ela exige o presente da nossa percepção e, logo, se inscreve no presente das nossas faculdades emocionais e psíquicas. E essa disrupção temporal só é resolvida pela apreciação, capaz de organizar na linha contínua do Tempo, o nosso tempo. Organiza-se o filme sob a percepção pessoal do autor mas olhamos o mesmo com a nossa própria percepção.

O cinema, pelo poder simbólico da sua linguagem, obriga a que o consciente e o inconsciente se relacionem de forma mais intensa. O cinema carrega uma dimensão existencial. Ele exige que sejamos perante ele e que, eventualmente, interroguemos a nossa

própria existência. É a arte do Tempo porque nos obriga a colocarmo-nos, na plenitude, diante desse espectro.

O cinema atua, precisamente, na tensão entre o tempo, pessoal e subjetivo, e o Tempo, terreno comum e infinito. Quando é espoletada a busca interior, mais não se trata do que uma organização de pensamentos, confusos e até contraditórios, no Tempo. Então, “se o tempo é também um quadro fixo, rígido e objectivo (implica um sistema de referência social: horas, dias, meses, anos), apenas a duração tem um valor estético e, enquanto estamos no tempo, a duração está em nós, fluída, contráctil e subjectiva” (Martin, 2005, p. 246).

Esta disrupção do tempo torna o passado no presente. A consciência é activada por essa introspecção que nos faz recordar ou ambicionar experiências e, assim, pensá-las, através da interpelação da sua relação com o Tempo. É o tempo que estrutura o filme. A narrativa cinematográfica é construída sob a percepção de um determinado tempo. “O espectador encontra-se, de certa forma, perante uma janela aberta de onde assiste a acontecimentos que têm toda a aparência da objectividade e cuja existência parece independente da sua, ao mesmo tempo que o seu significado não se encontra já dependente da sua própria percepção” (Martin, 2005, p. 294).

A imagem representa o próprio cinema. É produto de uma acção tecnológica, sendo assim de carácter reproduzível e de uma aparente capacidade de reprodução objectiva de uma realidade, contudo tal actividade é dirigida pelo realizador. O ponto de vista deste comprimirá determinados aspectos do espaço e do tempo. A seleção do autor representa, desde logo, uma imaginação do real. “As combinações são infinitas. Mas a única coisa que elas têm em comum é o facto de sugerirem uma ideia por vias de uma metáfora ou de uma associação” (Bazin, 1967, p. 26). A imagem nada acrescenta à realidade mas pode ajudar a revelá-la. Certo é que “A câmara não pode ver tudo de uma vez mas torna possível que não se perca nada daquilo que escolhe ver” (Bazin, 1967, p. 27).

A imagem, apesar de produzida num determinado contexto, pode, pela construção em que se insere, assumir uma diferente significação. “Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da associação de ideias” (Munsterberg, 1983, p. 38). Ao colocar a imagem cinematográfica no plano das ideias, ao invés dos eventos, abraçamos a lógica inerente à acção. O efeito de uma acção no real nunca pode ser objectivamente mensurável porque a sua lógica de sequencialização, isto é, de corrente cumulativa de influências, é interminável. O corpo abstrato da ideia desafia também o próprio Tempo pois “a força do processo de acção nunca se esvai num único acto, mas, pelo

contrário, pode aumentar à medida que se lhe multiplicam as consequências” (Arendt, 2001, p. 285).

A fim de compreender a riqueza da multiplicidade da linguagem cinematográfica centrar-nos-emos na análise de uma obra. *A Imagem que falta* (Panh, 2013) congrega, na sua genealogia, as problemáticas enunciadas neste ensaio: o diálogo permanente entre memória individual e coletiva, expondo as ténues fronteiras de contaminação; a ânsia existencial e a resposta material da imagem cinematográfica; a subjetividade da ação, principalmente a criativa; e, acima de tudo, a preocupação máxima com a ausência.

A Imagem que Falta (Panh, 2013) é um filme interpelador da memória. A imagem que falta é a das atrocidades cometidas pela ditadura violenta que marcou, os anos 70, no Camboja. Um dos últimos atos deste feroz regime foi a destruição de material que documentava os atos de humilhação e punição cometidos contra os opositores do regime. O poder usava o registo como forma de comprovar a ação do regime. Assim que essa posição se viu ameaçada, o material foi destruído pois havia a consciência de que as imagens denunciariam os crimes contra a dignidade humana perpetrados pelo regime de Pol Pot.

Há, assim que nos concentramos no nome do filme, uma formulação metonímica. O filme, expressão visual materializada na imagem, contrasta com a indicação que veremos a imagem que falta. É uma impossibilidade que traz, para o plano da significação fílmica, a problemática da ausência.

Contudo, é precisamente na dimensão da ausência que a abordagem deste ensaio diverge. Ao contrário do filme de Ritty Panh, em que a ação é motivada pela ausência material, no presente ensaio e consequente projeto fílmico associado, a reflexão é motivada pela ausência existencial. A materialização do objeto fílmico consegue responder a dois impulsos diferentes. Se a imagem que falta é a luta contra um eventual esquecimento, a imagem que quer existir é a prova de que houve algo que nunca se esqueceu.

Assim, a imagem mencionada por Ritty Panh relata uma ausência material e não uma ausência existencial. As representações sociais dos eventos e consequências da ditadura são vívidas pois existem muitas pessoas que viveram, presencialmente, tal acontecimento. A necessidade autoral de abordar tal temática ilustra essa vivacidade. A necessidade de materializar a memória prende-se com a vontade de combater um possível esquecimento causado pela erosão do Tempo. A ânsia do autor é de matriz material pois a vivência existiu.

Em ambos os filmes, a ação espoletada, ao materializar-se num objeto fílmico, ambiciona uma intemporalidade. A vida do filme, enquanto prosseguir o diálogo com os espectadores, estabelece-se na esfera social e mantém viva a teia de ideias, e consequente

discussão, acerca dos eventos. Tal materialização, iniciada por uma ação de percepção pessoal, contribui para uma apreciação social do acontecimento. A ausência material visa combater o esquecimento e pede para determinada ideia permanecer viva. Por outro lado, a ausência existencial reclama a própria vida.

Esta vida do objeto fílmico, dependente do espaço social onde se fixa, exige a adesão do espectador, o que, por sua vez, lança intrigantes questões sobre este diálogo estabelecido. Como podem os espectadores, portadores de uma experiência do real diferente do realizador, ter relações de afetividade, familiaridade ou uma postura crítica? Como podem filmes sobre realidades físicas distantes dizerem alguma coisa? Em parte, a resposta reside no apelo pessoal que o cinema lança. O cinema exige que nos relacionemos com as imagens. Nós não as vemos apenas, nós somos perante elas. Quer isto dizer que o significado da imagem não está propriamente no campo do visível. O visível é, de certa forma, a porta para o significado. É a representação de determinado real.

E é esta acção, distante da componente tecnológica, que permite afirmar o cinema como uma arte. Qualquer imagem pode assumir dimensões simbólicas e, por acção criativa do realizador, através do diálogo que elas estabelecem entre si e, posteriormente, connosco, torna-se possível a atribuição de significados.

Veja-se o exemplo do material arquivo. As imagens, originalmente produzidas num contexto, podem ser utilizadas, anos depois, num contexto completamente diferente e, ainda assim, criar uma retórica. As imagens podem mesmo criar jogos simbólicos que, a partir da materialidade que mostram, espoletam um contacto com conceitos que não possuem existência física. “A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também o será” (Tarkovsky, 1998, p. 123). Com o cinema viajamos intensivamente pelo plano das ideias.

2. O eu na construção fílmica

2.1. - A ascensão do privado à esfera social segundo os conceitos de Hannah Arendt

Quando falamos de uma interpelação temporal que visa responder à ânsia de uma ausência produzindo, para tal efeito, um objeto, deparamo-nos, desde logo, com uma intensificação das relações entre intimidade e sociedade. Se, em primeira estância, a ausência é emocionalmente percebida no íntimo do eu, a materialização a que ela impele fixar-se-á numa esfera de visibilidade social.

Em parte, tal ascensão manifesta-se logo na propriedade material do objeto produzido. Ele assume uma existência capaz de dialogar com outras percepções e garantir, assim, uma durabilidade no Tempo. A ascensão ao estado de coisa concreta permite, ao objeto, estabelecer-se existencialmente, ou seja, afirmar-se perante o Tempo.

Devemos, então, começar por entender que a ânsia materializadora espoletada pela ausência pretende, precisamente, provocar uma ascensão do privado ao social. Esta ânsia materializadora vive do impulso criador a fim de provocar uma existência concreta que responda à angústia da ausência afetiva. Tal necessidade de reificação justifica-se pela necessidade do ser humano deixar um testemunho da sua existência. Apenas quando tal existência é reconhecida por outros é que pode ser reconhecida pois

“Só quando as coisas podem ser vistas por muitas pessoas, numa variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de modo que os que estão à volta sabem que vêem o mesmo na mais completa diversidade, é que a realidade do mundo se pode manifestar de maneira real e fidedigna” (Arendt, 2001, p. 72)

No caso concreto do objeto espoletado pela ausência, esta ascensão ao espaço social é fundamental porque o reconhecimento da sua existência depende destes diálogos capazes de sustentar a sua durabilidade no Tempo. Como o movimento de tal objeto é feito na direção da materialização ele detém, na sua génese, o objetivo da fixação num espaço social. Ele não pode habitar mais no íntimo porque, aí, mora a angústia da ausência. E é, precisamente, a esta angústia que ele se vê obrigado a responder. A materialização de reconhecimento social é que dotará o objeto da existência capaz de responder ao vazio íntimo da ausência.

A angústia reside no íntimo do eu e quando se manifesta clama por uma ascensão para lá desta esfera privada visto que “Para o indivíduo, viver uma vida inteiramente privada

significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida humana” (Arendt, 2001, p. 73). Ser visto e ouvido por outros reconhecendo, assim, a realidade da existência, constitui o fundamental ato da vida humana. O reconhecimento desejado pelo objeto espoletado pela ausência joga-se, portanto, nesta esfera. Na sua gênese está inscrito o desejo de existência que, só aqui, pode ser concedido.

Não se pense, contudo, que este movimento ascendente do objeto afeta a subjetividade primária com que foi concebido. A fixação na esfera social atribui um estado de existência ao objeto que responde, diretamente, à ausência afetiva percebida no íntimo do eu. Contudo, não podemos falar de uma mútua exclusão de esferas. A fixação na esfera social não afasta, por completo, a percepção emocional do eu. Haverá sempre, no objeto, um lado impenetrável e obscuro que nasce, ontologicamente, de uma afetividade pessoal, logo única.

2.1.1. - A subjetividade no discurso artístico

A complexa teia de múltiplos discursos construídos em diálogo com a ideia constitui, concomitantemente, um lugar de indefinição e um lugar de infinitude. Pois se são indecifráveis as fronteiras da esfera estabelecida em torno da ideia, também os horizontes parecem ser voláteis na medida em que cada discurso tem a possibilidade de acrescentar uma inédita valência.

O discurso artístico, mais propriamente a imagem cinematográfica, inscreve-se, na plenitude, na lógica metafórica que Michel Foucault atribui ao livro:

“É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso num sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó numa rede” (Foucault, 1968, p. 26).

Também a imagem cinematográfica, ao evidenciar-se no plano das ideias, se constrói numa ampla teia de remissões significativas, que não têm de ser indexadas ao tempo vivido. O que, por sua vez, legitima a interpelação apesar da não vivência. É que o ato discursivo não necessita de um retorno à origem da ideia. O ato discursivo é sempre visto à luz da instância em que é espoletado, o que lhe confere unicidade. Foi a própria permanência da ideia que permitiu a construção discursiva.

Por isso, para a análise discursiva, isto é, para o estudo de uma determinada perspectiva, é necessário que empreguemos o conceito de a priori histórico: “quero designar

um a priori que não seria condição de validade para juízos, mas condição de realidade para enunciados” (Foucault, 1968, p. 144). Ou seja, a proposta de Foucault consiste na procura da unicidade do discurso, encontrando as razões de tal singular existência ao invés de procurar uma relação padronizada com outros discursos. É uma visão sobre a complexa dispersão de discursos e não sobre a formação de um consenso em torno da ideia, abrindo, assim, espaço para dialéticas críticas, elogiosas, coerentes ou reflexivas.

O discurso autoral, por via de uma expressividade artística, materializa a interpelação temporal. Esta ação interpelativa consubstancia a dimensão afetiva de uma adesão, ou seja, a ação iniciada visa combater a própria ausência criando um objeto que possa responder a esse vazio temporal residente no seio da intimidade.

“É com palavras e ações que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o facto original e singular do nosso aparecimento físico original. Não nos é imposta pela necessidade, como o labor, nem se rege pela utilidade, como o trabalho. Pode ser estimulada, mas nunca condicionada, pela presença dos outros, em cuja companhia desejamos estar, o seu ímpeto decorre do começo que vem do mundo quando nascemos, e ao qual respondemos algo de novo por nossa própria iniciativa” (Arendt, 2001, p. 225)

A interpelação nasce da ânsia íntima que, por inerência, transforma o discurso numa experiência individual. Contudo, tal individualidade não servirá para afirmar uma hermenêutica ultrasubjetiva que torna indecifrável, a não ser para o próprio autor, o objeto artístico. Releva-se o pensamento de Hannah Arendt que afirma a pluralidade humana como condição básica da ação e do discurso. Como afirma, “Se não fossem diferentes, se cada ser humano não diferisse de todos os que existiram, existem ou virão a existir, os homens não precisariam do discurso ou da ação para se fazerem entender” (Arendt, 2001, p. 224).

A unicidade da existência revela-se no discurso e na ação. Uma condição em particular destaque na criação artística pois o ponto de vista autoral, condição subjetiva, é vital para o surgimento da obra. “Penso que sem uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade, ser-lhe-á impossível obter alguma credibilidade, ainda que superficial, e muito menos autenticidade e verdade interior.” (Tarkovsky, 1998, p. 25).

O novo nascimento proposto por Hannah Arendt pressupõe, por assim dizer, uma transcendência. Não num sentido prazeroso ou religioso mas, sim, na veiculação de uma ação

que quebre as próprias normas físicas do Tempo. O poder do discurso e da ação reside na possibilidade do eu poder deambular, existencialmente, por outros tempos ou ideias.

O objeto artístico é uma afirmação dessa própria possibilidade de intemporalidade. O objeto artístico não se deve deixar definir pela sua nomenclatura indicativa de um objeto. O carácter de objeto deve entender-se como a materialidade de um discurso, não, necessariamente, uma existência física.

O objeto artístico trata-se da consolidação da tangibilidade de uma impressão subjetiva do mundo. É a sua existência como tal, isto é, como discurso encerrado num dispositivo que permite que o objeto artístico habite o mundo das coisas. Isto é,

“é sempre na «letra morta» que o «espírito vivo» deve sobreviver, um amortecimento do qual ele só escapa quando a letra morta entra novamente em contacto com uma vida disposta a ressuscitá-la, ainda que esta ressurreição tenha em comum com todas as coisas vivas o facto de que, também ela, tornará a morrer.” (Arendt, 2001, p. 209).

Interessa-nos esta reflexão sobre o carácter intemporal, isto é, de desafio da própria percepção linear do Tempo, para propor a rejeição do carácter de uma revivência na questão de memória. Quando falamos de uma dimensão afetiva na memória, relacionamo-nos, diretamente, com a identidade. Daí que esta reflexão tenha, até ao momento, insistido na caracterização da subjetividade inerente a todo o ato discursivo, principalmente, o de índole artística. É à luz de tal conceptualização que devemos entender o objeto fílmico produzido. Ele consubstancia a materialização de uma perspetiva subjetiva.

2.2. - O documentário como impressão subjetiva do real

O elogio que se traça, até aqui, à dimensão existencial do cinema, à simbologia da imagem e ao uso imaginativo e criativo da mesma é fundamental para perceber o documentário. O documentário inscreve-se na linguagem cinematográfica e é a partir desse diálogo estabelecido com as imagens, organizadas sob uma retórica, que estabelecemos uma relação. Contudo, esta organização subjetiva da retórica cinematográfica coloca em questão as fronteiras entre o documentário e a ficção.

O uso do termo criativo, pressupondo uma certa subjectividade e ponto de vista autoral, tende a causar estranheza quando aplicado ao documentarismo. Talvez porque, erradamente, algumas pessoas olhem para o documentário como um espelho da realidade. Os documentários não são a realidade mas sim: “portraits of real life, using real life as their raw

material, constructed by artists and technicians who make myriad decisions about what story to tell to whom, and for what purpose” (Aufderheide, 2007, p. 2).

De forma errada, algumas pessoas depositam em determinados meios a fórmula exacta da aferição da verdade. Tal conceito, como valor global, é inexistente. As verdades multiplicam-se por quantas interpretações. Qualquer informação é enviesada pela pessoa que a transmite. A apreensão de um evento é feita sob as possibilidades psicológicas do observador e a sua comunicação influenciada pelos constrangimentos vários que afectam a tríade de comunicação: emissor, meio e receptor.

Essa suposição do documentário como espelho da realidade leva a que, por vezes, este seja apresentado como contíguo ao jornalismo de reportagem. Talvez ambas as áreas partilhem aquilo que Ludwig Wittgenstein definiu como objectos. “Objectos constituem a substância do Mundo. É por isso que não podem ser compostos. Se o mundo não tivesse substância então o sentido de uma proposição dependeria de outra proposição ser verdadeira” (Wittgenstein, 1968, p. 57). Mas a linguagem jornalística delimita-se por critérios definidos e pela criação de consensos e estereótipos que permitam uma compreensão em massa. O espaço mediático torna-se uma experiência de realidade.

O documentário não se aprisiona como o jornalismo. Ele não tem a pretensão de oferecer um espelho da realidade mas, antes, uma impressão do real. Impressão no sentido de uma interpretação do real. E é essa interpretação que abre espaço para a imaginação e para o crivo criativo. “É claro que um mundo, pensado muito diferente do real, deve possuir algo – uma forma – comum com esse mundo real” (Wittgenstein, 1968, p. 57). O documentário transmite a impressão de alguém sobre um real.

Nesse sentido, talvez seja mais fácil imaginar o cinema documental mais próximo de uma crónica do real. Mas chamá-lo de tal, apesar da relevância da dimensão interpretativa, seria pouco. Sem ambições de criar um neologismo, para se poder definir o documentário precisaríamos de fundir, numa só palavra, a dimensão interpretativa e observacional da crónica, a materialização acutilante do abstracto da poesia e a liberdade de ritmos e composição do *jazz*.

A fronteira entre os caminhos ficcionais e documentais é ténue porque ambos alicerçam-se nas possibilidades técnicas e semânticas permitidas pelo meio cinematográfico. Tais recursos são utilizados para criar ilusões de realidade o que leva a outra partilha: a imaginação. Os jogos simbólicos podem ser usados em ambos os caminhos. “The fact that filmmakers have a wide variety of choices in representing reality is a reminder that there is no transparent representation of reality” (Aufderheide, 2007, p. 25).

A ténue barreira do real é o que nos impede de dar uma resposta conclusiva à distinção entre ficção e cinema documental. Contudo, talvez possamos concentrarmo-nos no acordo tácito estabelecido no filme documental. “We do expect that a documentary will be a fair and honest representation of somebody’s experience of reality” (Aufderheide, 2007, p. 3). Os filmes ficcionais também podem ser representações justas da realidade de alguém mas não têm, à partida, essa ambição como base.

Talvez o documentarismo almeje ser mais autêntico nas representações. As escolhas do realizador, o seu ponto de vista, influem directamente na forma como elas são concebidas. Contudo, o documentarista tem a responsabilidade de transmitir uma impressão do real. “O trabalho documental não apela, principalmente ou exclusivamente, à nossa sensibilidade estética: ele pode entreter ou agradar, mas tal é feito em relação com a retórica ou esforço persuasivo que visa o mundo existente” (Nichols, 2001, p. 69).

Não nos deixemos, porém, iludir com a autenticidade da experiência do real no documentário. O documentarismo não se aprisiona pelo real. Vive antes da sua unicidade. “Cada voz é única. Esta singularidade provém de utilizações específicas de formas e modos, de técnicas e estilo num determinado filme, e de um padrão específico de encontro entre o realizador e o assunto” (Nichols, 2001, p. 46). E é a busca pela unicidade que abre caminho para o tratamento criativo. As possibilidades de criação de significação são infinitas e, tal facto, permite libertar o documentarismo de constrangimentos criacionais. O documentário necessita de ser livre para poder encontrar-se com a unicidade das suas representações e o seu valor depende “de como dá representação, visual ou audível, a tópicos que a nossa linguagem escrita ou falada apenas nos dá conceitos” (Nichols, 2001, p. 65).

O documentário necessita de ser livre para existir pois apenas a liberdade é capaz de o comunhar com a unicidade de cada impressão do real. E essa sua liberdade marca-lhe, de tal forma, o carácter que se torna impossível defini-lo de forma assaz concreta.

Um documentário apresenta-nos uma organização semântica de imagens representativas de um determinado real. Esperamos dele uma interpelação à nossa própria visão do Mundo. Há, permanentemente, um diálogo com os nossos valores. O documentarismo, assente nas possibilidades cinematográficas, desencadeia esse jogo de significação fílmica: o ponto de vista do realizador sobre um determinado assunto interpela-nos a nós, espectadores. É a existência dependente do real que torna o documentário tão multifacetado. Pode assumir-se como memória, como manifesto político, como mero entretenimento ou até assumir características psicoterapêuticas.

Assim, e sem pretensiosismos, talvez seja possível propor o documentário como a impressão de um real, proposta pelo autor e comunicada através das possibilidades criativas e imaginativas da linguagem cinematográfica, nomeadamente pelo poder simbólico das imagens e a consequente retórica suscitada pela organização das mesmas, que interpela e estabelece um diálogo crítico e apreciativo com a impressão, subjetiva e pessoal, do real do espectador. Tal relação é, de forma tácita, acordada numa espécie de contrato social.

O cinema, especialmente o documental, apela à nossa própria existência. Perante a tela, somos obrigados a ser. Da luz não esperamos só o seu vislumbre visual. As raízes ancestrais permanecem: esperamos, naquela sala escura, que ela nos traga sentidos. “E assim, abre-se diante de nós a possibilidade de uma interação com o infinito, uma vez que a grande função da imagem artística é ser uma espécie de detector do infinito... em direcção ao qual a nossa razão e os nossos sentimentos elevam-se num ímpeto alegre e arrebatador”(Tarkovsky, 1998, p. 128).

2.3. - A diferença entre autor e eu fílmico

Optamos, na lógica deste ensaio, por refletir sobre a ontologia do próprio documentário para revelar o princípio subjetivo que é inerente à criação documental. O ponto de vista consubstancia a impressão subjetiva do real e, por isso, a criação documental depende, sempre, da unicidade da existência.

A subjetividade inerente ao objeto artístico abre uma especial reflexão quando falamos de um filme que nasce de um desejo íntimo, logo, singular. A unicidade de cada experiência individual vive impregnada no ato fundamental espoletador do discurso. Quer isto dizer que, qualquer que seja o objeto, ele dota-se, inicialmente, de uma qualidade de singularidade. Ele é produto de uma ação do íntimo do eu.

Contudo, no ato específico da interpelação da ausência existe uma evidenciação da questão da subjetividade. Além da singularidade autoral, a personalidade torna-se parte integrante da narrativa. A interpelação traz para plano de evidência a própria ação do eu. Se na maior parte dos objetos ela flui imperturbada pois trata-se de uma aceção geral, a interpelação de uma ausência coloca o eu como peça-chave da significação fílmica. O autor torna-se, também, sujeito fílmico.

Neste sentido, torna-se importante refletir acerca da conceptualização de cinema na primeira pessoa proposta por Alisa Lebow: “The designation ‘first person film’ is foremost

about a mode of address: these films ‘speak’ from the articulated point of view of the filmmaker who readily acknowledges her subjective position” (Lebow, 2012, p. 1).

Para a autora, a grande transformação ocorrida neste processo é a ascensão da subjetividade a objeto narrativo. A subjetividade, inerente a qualquer objeto artístico, é assumida pelo autor e, de tácita, passa a consciente. Tal reconhecimento traz, para o campo da significação, o eu. Além de autor, o eu torna-se fílmico e desempenha um papel narrativo.

Todavia, devemos manter a devida separação entre as duas dimensões. O discurso autoral nasce, primordialmente, do íntimo do eu. É uma dimensão emocional do seu espírito. Quando se torna sujeito fílmico, o eu, apesar da pessoalidade, inscreve-se na imagem cinematográfica organizada sob uma retórica e é exibido na esfera social:

When a filmmaker makes a film with herself as a subject, she is already divided as both the subject matter of the film and the subject making the film. The two senses of the word are immediately in play – the matter and the making – thus the two ways of being subjectified as, if you will, both subject and object (Lebow, 2012, p. 4).

Precisamos, para a distinção destas dimensões, de compreender a ascensão da subjetividade do sujeito para o objeto. Se, por um lado, a subjetividade é tácita no espoletar de qualquer discurso artístico, por outro, ela tem implicações de significação quando assumida na narrativa. A subjetividade no objeto cria um espaço de representação, ou seja, um campo de remissões significativas. O eu representa-se através da imagem cinematográfica. A sua presença é parte integrante da retórica fílmica.

Podemos, então, pensar numa unidade do eu? Em que o autor responde à sua ânsia íntima e a revela fielmente, no espaço social, através do uso criativo da auto representação? Tal proposição exigiria uma unidade das duas dimensões da subjetividade mas, acima de tudo, uma sobreposição das esferas privada e social e, como analisado ao longo do ensaio, “O significado mais elementar das duas esferas indica que há coisas que devem ser ocultadas e outras que necessitam de ser expostas em público para que possam adquirir alguma forma de existência” (Arendt, 2001, p. 87).

Ou seja, por muito que o objeto material possa responder à ânsia do autor, essa ausência existencial é íntima, logo impossível de partilhar. Além disso, a presença autoral na narrativa, assumida por características pessoais do autor (corpo e voz no caso deste objeto fílmico), não revela a unicidade da existência do indivíduo. O autor é parte da imagem mas a sua presença, apesar de se apropriar de características pessoais, não remete, necessariamente, para a sua intimidade.

Deve-se, ainda, considerar a exibição a que o eu está sujeito na esfera pública. O diálogo estabelecido com outros olhares é necessário para a durabilidade do objeto. Se o eu se exhibe em tal esfera age, também, segundo a antecipação da percepção dos outros. O eu na esfera pública difere do eu da esfera privada também porque ambas as esferas lhe exigem um diferente comportamento:

There is the important philosophical notion of subjection put into play here, where one only becomes a subject (in the sense of an individual with rights, needs and desires) through the process of subjection to an order, social, political and, of course, symbolic. One becomes oneself as a subject, subject to laws and powers beyond oneself, which are nonetheless constitutive of that self. Inherent in this formulation is the somewhat troubling idea that before we can imagine ourselves at all, before we can think of ourselves as independent or autonomous, we are already subject to another's will, to other powers and forces not of our own making, and indeed, subject to another's gaze as well (Lebow, 2012, p. 4).

A radicalidade do pensamento da autora Alisa Lebow reside na impossibilidade da total subjetividade no espaço público. O sujeito nunca se exprime na sua plenitude individual porque tem o outro como referente. Por isso, o eu é sempre alvo de uma representação. Tal representação é necessária para, apesar do ponto de partida íntimo, estabelecer um espaço tangível de comunicação no espaço social.

Esta distinção entre as dimensões da subjetividade constitui a pedra basilar para a percepção da transformação do objeto artístico. Esta bifurcação não redundando em dois estados do eu opostos. Eles mantêm uma relação próxima pois nascem de uma percepção pessoal. Contudo, a ânsia íntima necessita da ascensão à esfera social para poder existir. Quando finalmente existe, o objeto, apesar da íntima ligação ao autor, não revela a plenitude da sua afetividade.

Não se pense, porém, que tal tipologia reduz a importância do objeto artístico. O nascimento do objeto demonstra, somente, a necessidade da materialidade da existência porque “sem o espaço da aparência e sem confiança na ação e no discurso como forma de convivência, é impossível estabelecer inequivocamente a realidade do próprio eu, da própria identidade, ou a realidade do mundo circundante” (Arendt, 2001, p. 259). Quase parece um paradoxo: todo o ser humano precisa de outro para reconhecer a sua própria individualidade. Daí a urgência em comunicar.

Em suma, esta dupla necessidade do eu - íntima e social – revela-se na linguagem cinematográfica. O cinema flui em contiguidade às ideias e responde, na perfeição, ao

movimento entre as duas esferas existenciais. O cinema atua, precisamente, nas tensões entre tempo subjetivo e tempo objetivo, intimidade e espaço social, subjetividade e representação.

O cinema permite ao eu a dimensão subjetiva, através da expressão do ponto de vista pessoal, e, ao mesmo tempo, a dimensão de objeto pois permite que a subjetividade ascenda às componentes estéticas e narrativas. Esta distinção do eu permite, então, a representação. A presença do autor na narrativa não é, necessariamente, biográfica. Pode tratar-se, somente, de uma janela de remissões significativas. O eu fílmico não é o eu íntimo do autor. O eu fílmico pode, até, nem ser um eu. Pode, por via da representação, ser um nós.

O objeto fílmico produzido coloca o autor na narrativa. Apesar das características pessoais do mesmo, não é a sua personalidade que interessa para a significação. Ele representa a própria figura do autor. Aparece no espaço fílmico como espoletador de toda a lógica da interpelação e evoca as memórias, dialoga com elas e enquadra-as pela sua subjetividade. O acontecimento – 25 de abril de 1974 – é um vestígio do eu íntimo. Sabemos que é nesse acontecimento que é percebida a ausência mas o real documentado não é o evento histórico. É, sim, a ausência em si.

A utilização do autor na narrativa pretende, por isso, jogar com as dimensões do eu. Vemos vestígios do tempo emocional e somos colocados perante o mecanismo de interpelação. Contudo, não é sobre o íntimo do autor que nos debruçamos mas sobre a natureza do próprio objeto fílmico a que assistimos.

A ausência íntima, que se refere ao 25 de abril, é uma janela de representação para uma reflexão sobre a problemática da ausência e a possibilidade de resposta através da formulação de um objeto artístico. Devemos entender, nesta narrativa, o acontecimento do 25 de abril como um pretexto para a reflexão e não a matéria principal da mesma.

O eu fílmico deste projeto pretende representar a figura do autor e a sua necessidade de espoletar um processo interpelador para responder à ânsia pessoal. A demarcação do eu fílmico do autor, mantendo as suas características pessoais, visa afirmar as capacidades representativas da imagem cinematográfica. Pretendemos, assim, evidenciar a adesão afetiva ao plano das ideias. Como tal ação se revela no abstrato do ser, o objeto artístico produzido representa, ele mesmo, uma importante significação: a necessidade material da existência.

O verdadeiro real documentado é o do objeto fílmico produzido pois a materialização de um discurso autoral que responde à ausência é a grande temática deste ensaio. O filme constitui tal materialização. Ele nasce da subjetividade de um autor. A visualização do filme, por parte do espectador, é a concretização: ele ascende à esfera social e é-lhe, agora, reconhecida a sua existência.

2.3.1. - A voz como marca da subjetividade

A estruturação fílmica da interpelação obriga-nos, pela centralidade de tal elemento na composição, a refletir sobre a voz. Primeiramente, devemos distinguir as duas dimensões da voz no filme: os relatos e a narração.

Tais dimensões consubstanciam, desde logo, a introdução do elemento subjetivo na narrativa. A presença do discurso, sob a lógica da construção do objeto fílmico espoletado pela ausência, corresponde à necessidade de reconhecimento de existência apenas possível com a fixação no espaço social.

Os discursos são, neste filme, um pedido de validação da identidade até porque

De natureza relacional e discursivamente construída, a identidade se firma sempre diante do outro, de tal modo que o auto-entendimento que os atores sociais produzem acerca das condições espaciais e temporais que os identificam surge – com maior ou menor grau de tensão e conflito – diante da maneira como outros atores, igualmente em contraposição a certas formas de alteridade, definem o que lhes é próprio” (Guimarães, 1999, p. 38).

A voz, nas duas dimensões já referidas, afirma o espaço social como elemento fundamental para o reconhecimento de uma existência. Seguindo o pensamento de César Guimarães, “Todos os seres vivos vivem no aberto, e é nele que resplende sua aparência. No entanto, diferentemente dos animais, o homem busca se apropriar desta abertura e capturar a manifestação da sua aparência, dando-lhe um nome, uma face, uma semelhança”. (Guimarães, 1999, p. 42). A ascensão ao espaço social prende-se, portanto, com a necessidade de viver e ver ser reconhecida tal existência.

No caso dos relatos, a lógica prende-se com a necessidade evocatória da existência. Tendo como referência o mecanismo interpelador percebemos o primordial vazio. É para tornar tal vazio uma ilusão tangível que necessitamos de o pulular de memórias pois a memória pessoal é, por inerência ao ato interpelador de uma ausência, impossível. Tal opção entrega-nos à questão: porquê a evocação da memória alheia ao invés da consulta de fontes históricas? A resposta é, mais uma vez, um regresso à análise ontológica deste projeto: a impressão subjetiva da memória.

O discurso resultante da evocação da memória vive, também, da afetividade. Ressalvar-se-á o enquadramento da memória e evidenciar-se-á a impressão subjetiva de qualquer discurso. Optou-se, por isso, por uma seleção discursal que refletisse a apropriação

afetiva da memória. No caso de Bruno Neves, o relato dos acontecimentos ocorridos a 25 de abril é interrompido por referências a emoções ou a memórias pessoais envolvendo familiares. Já no caso de Jorge Carvalho, navegamos pelos acontecimentos através de uma perspectiva na primeira pessoa, ressaltando-se um conjunto de impressões sensoriais e emocionais dos eventos.

Ambos os relatos, pela forma como denunciam a contaminação entre factos históricos e enquadramento afetivo da memória permitem-nos uma reflexão acerca da natureza do próprio documentário:

Espectadores vieram a perceber que o que eles veem quando assistem a um documentário é uma complexa, muitas vezes semivisível, mistura do historicamente real e do construído pelo discurso. Para o prazer do reconhecimento, são adicionadas jornadas pessoais, imperativos morais, exortações políticas, descobertas espirituais, contos de advertência, desejos românticos e idílios encantados. (Nichols, 2015, p. 19)

Todo o discurso vive impregnado de uma subjetividade e é enquadrado sob as nossas percepções afetivas. A nossa singular existência, tal como nos diz o estudo de César Guimarães (Guimarães, 1999), revela-se também no discurso e esta ascensão ao plano social permite a nossa afirmação no mundo.

Contudo, é na narração que se acentua a tensão no campo da subjetividade. A natureza poética do texto da narração pretende lançar uma reflexão sobre o papel autoral na identificação da ausência e concretização do correspondente objeto artístico. É o próprio autor quem faz a narração contudo esta serve, fundamentalmente, a afirmação do eu fílmico. As marcas da subjetividade do autor são representativas. O texto versa numa reflexão sobre o autor, como representação social identitária, e não sobre a ânsia específica de um singular autor.

A narração evidencia a capacidade representativa do cinema já que “O documentário, portanto, ocupa uma zona complexa de representação, na qual as artes de observar, responder e escutar devem ser combinadas com a arte de dar forma” (Nichols, 2015, p. 18). Ela evidencia o ponto de vista onde está colocado o autor no momento da concretização material do objeto artístico que responde à ausência.

A narração deste projeto pode enquadrar-se na lógica definida por Nichols (Nichols, 2015, p. 19) como “Ele, que já sabe”, referindo-se à voz “do realizador sem corpo, onisciente, invulnerável, que retém controle total sobre o conjunto de imagens e o ritmo do filme” (Nichols, 2015, p. 18).

Esta evidenciação do papel autoral através da narração, aliada à total denúncia dos dispositivos que indiciam o ato de interpelação, coloca em relação todos os conceitos abordados no ensaio e dá-lhes, em concomitância, uma materialização visual e sonora que permite, por via da representação, refletir sobre a problemática apresentada.

Conclusão

A extensa reflexão acerca da ausência levada a cabo por este projeto permite afirmar, com especial veemência, que a ausência difere da não vivência. Tal distinção entrega-nos as importantes considerações. Desde logo, a separação entre o campo físico e emocional da existência. A não vivência corresponde a uma não presença em determinado evento. Por outro lado, a ausência manifesta-se por uma impressão emocional acerca de tal não presença. Contudo, como explicamos que, sendo o tempo não vivido superior ao tempo experienciado, a ausência se manifeste apenas em relação a determinados eventos? Respondemos a tal pergunta afirmando que a ausência se cifra no campo da percepção emocional e que vive impregnada de uma ânsia de existência. Ou seja, a ausência emocionalmente percebida é, sempre, uma vontade de existir.

Esta primeira grande consideração constitui, na verdade, a grande ruptura de todo o processo. Desta distinção sobressai a necessidade do estabelecimento de dois tempos: o tempo objetivo, correspondente ao período de vivência física, e o tempo subjetivo e pessoal, organizado sob batuta da afetividade. A coesão existencial, logo identitária, estende-se além do vivido e o espírito pode, por via da afetividade, encontrar-se com Tempos que associa as ideias fundamentais para a sua existência.

Ao cifrar a interpelação como uma busca no campo das ideias, seguindo a tipologia de Hannah Arendt (Arendt, 2001), mergulhamos nas profundezas do eu e entendemos que tal ausência emocional nasce na intimidade. Pese embora que, tal ânsia existencial, não poderá ser resolvida no íntimo do eu. O reconhecimento da existência, objetivo condutor de toda a ação interpeladora, exige a fixação na esfera social para que, através dos diálogos espoletados, permaneça viva.

É, por isso, que podemos identificar a natureza da ausência como uma ânsia existencial. Ela clama por uma formulação de discurso que permita a materialização e, por conseguinte, um combate à própria percepção emocional da ausência.

Centremo-nos, agora, nesta intenção. A materialização é um apaziguamento da íntima percepção da ausência sentida pelo eu, contudo, numa análise pragmática, entendemos rapidamente que a não vivência não pode ser combatida. O espectro do Tempo é irreversível. Então, a grande valência da materialização é a resolução do conflito interior e, desse modo, atua no tempo íntimo e pessoal. Aqui se destaca a importância da afetividade na atribuição de coesão à existência.

O cinema atua, pela sua genealogia, como um meio perfeito para o ato interpelador da ausência. A linguagem cinematográfica, análoga às ideias, constitui um ato de materialização. A imagem é dotada de uma capacidade representativa que cria, no campo do visível, uma porta para a significação. Tal como o ato interpelador, o cinema nasce de uma íntima percepção subjetiva e a formulação de um discurso, perante outros, dota-o de uma existência reconhecida. Dota-o, portanto, de uma vida.

O que constatamos, através da nossa reflexão, é que a ascensão entre esfera íntima e esfera social, entre subjetividade e presença no campo público, entre não vivência e existência dá-se sem nunca suprimir nenhum dos anteriores estados. O objeto artístico, presente no espaço público, é sempre resultado de uma primordial impressão subjetiva e, apesar da sua concretização, não anula a ausência física no Tempo. Contudo, não se pense que acaba por ser um ato inútil ou desprovido de sentido. A formulação discursiva harmoniza a percepção íntima do autor, ou seja, o seu tempo íntimo. Além disso, a ânsia materializadora constitui um ato de afirmação da unicidade de cada experiência de vida pois nasce da impressão única e subjetiva de um ser humano.

O objeto fílmico desenvolvido deve ser entendido dentro desta lógica e quase como de natureza ensaística porque, apesar da presença do eu na narrativa, serve como representação do autor da interpelação. Pretende-se que, na significação fílmica, se lance uma reflexão sobre os conceitos fundamentais estudados neste ensaio.

A presença de um autor na narrativa e da sua percepção das especificidades da sua ausência – o 25 de abril de 1974 – pretendem criar, no espaço fílmico, um campo de representação para refletir sobre as dimensões da ausência em si. É aqui que mora o grande enfoque deste trabalho. Usamos o vestígio do eu íntimo para criar uma representação visual capaz de refletir sobre as dimensões ontológicas que aqui explanámos. Não é a personalidade de um autor que nos importa mas, sim, a própria figura do autor.

É o autor que, a partir da sua impressão subjetiva, se lança na interpelação. A presença dos vários dispositivos no filme é uma afirmação dessa ação interpeladora. A sua declarada presença, aliada à manipulação do autor, pretende enfatizar a afetividade necessária para a concretização do objeto que responde à ausência.

O filme, partindo de uma génese quase ensaística, documenta a própria materialização do autor pelo que a concretização do objeto fílmico corresponde, na verdade, à grande dimensão do projeto. Ele consubstancia a própria materialização estudada.

Os conceitos abstratos que são estudados ao longo do ensaio escrito ganham, através da concretização do filme, uma dimensão visual representativa. A interpelação do filme

pretende, na verdade, refletir acerca da ontologia da própria interpelação, questionando a ausência e a conseqüente necessidade materializadora.

A bússola de trabalho colocou-nos, pela ontologia do ato criador e intimidade emocional da ausência, no profundo abstrato do ser e, com a concretização do filme, pretendemos demonstrar como o cinema se constitui como um meio capaz de responder às mais íntimas ânsias. Fazemos, por isso, um elogio à própria ontologia da linguagem cinematográfica: ela é capaz de responder à ânsia materializadora presente em todo o ser humano.

Bibliografia

- Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film - A Very Short Introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press, Inc.
- Bazin, A. (1967). *What is Cinema* (Vol. 1). Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Bergson, H. (2011). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, M. (1968). *A arqueologia do saber* (7th ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Guimarães, C. (1999). A singularidade como figura lógica e estética no documentário *, 38–48.
- Lebow, A. (2012). *The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press.
- Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.
- Munsterberg, H. (1983). *A memória e a imaginação* (Vol. 5). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2015). O filme documentário e a chegada do som. In *Ouvir o documentário vozes, músicas, ruídos* (p. 218).
- Panh, R. (Realizador). (2013). *A imagem que falta*. França.
- Pollak, M. (1992). Memória E Identidade Social *. *Estudos Históricos*, 5(10), 200–212.
- Tarkovsky, A. (1998). *Esculpir no Tempo* (2ª ed.). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Wittgenstein, L. (1968). *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Zizek, S. (2006). *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Anexos

I – Autorização de cedência imagem e espólio fotográfico de Bruno Neves

Declaração de cedência de imagem

Eu, Bruno Adelino Ferreira Neves,
portador do Cartão de Cidadão número 920356 - B.I. - Porto,
autorizo a utilização da minha imagem assim como a do meu espólio fotográfico no
projeto de documentário com nome “*Ali, onde não sou*”, desenvolvido por Ricardo
Fernando Teixeira Couto, portador do Cartão de Cidadão número 14365244, no âmbito
do mestrado em Comunicação Audiovisual, com especialização em Cinema
Documental, na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico
do Porto, no ano letivo de 2015/2016.

Declaro, ainda, a obrigação, por parte do autor, de cedência de uma cópia do
filme e a devida creditação na ficha técnica do mesmo.

Porto, 17 de maio de 2016

Ricardo Fernando Teixeira Couto
(Ricardo Fernando Teixeira Couto, aluno número 4140232)

Bruno Adelino Ferreira Neves
(Bruno Neves)

II – Autorização de cedência de imagem de Jorge Carvalho

Declaração de cedência de imagem

Eu, António Jorge Teófilo Cruzado Gonçalves,
portador do Cartão de Cidadão número 0175 7517,
autorizo a utilização da minha imagem no projeto de documentário com nome “*Ali, onde não sou*”, desenvolvido por Ricardo Fernando Teixeira Couto, portador do Cartão de Cidadão número 14365244, no âmbito do mestrado em Comunicação Audiovisual, com especialização em Cinema Documental, na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, no ano letivo de 2015/2016.

Declaro, ainda, a obrigação, por parte do autor, de cedência de uma cópia do filme e a devida creditação na ficha técnica do mesmo.

Porto, 02 de agosto de 2016

Ricardo Fernando Teixeira Couto
(Ricardo Fernando Teixeira Couto, aluno número 4140232)

Jorge Carvalho
(Jorge Carvalho)

III – Autorização de utilização de imagens do Museu Militar do Porto

DECLARAÇÃO

RICARDO FERNANDO TEIXEIRA COUTO, portador do CC nº14365244, morador na Rua Dr. Joaquim Manuel da Costa, nº551, Valbom Gondomar, telemóvel nº 918823211, pretendendo efetuar um trabalho no âmbito de um Mestrado em Comunicação Audiovisual, na Escola Superior de Musica e Artes do Espetáculo, do Instituto Politécnico do Porto, declara, sob compromisso de honra, aceitar nos termos da legislação em vigor sobre proteção e salvaguarda de património histórico, artístico e cultural, não fazer uso dos materiais recolhidos para além do fim indicado. Compromete-se, ainda, a entregar uma cópia do trabalho final ao Museu Militar do Porto.

Museu Militar do Porto, 27 de Setembro de 2016

O DECLARANTE

Ricardo Couto

IV – Orçamento do projeto (segundo o modelo do Instituto do Cinema e Audiovisual)

		REALIZADO
RUB	DESCRIÇÃO	VALOR
1	PESSOAL	
1.1	Direção/Coordenação	0,00
1.2	Formadores	0,00
1.3	Equipa de produção	0,00
1.4	Outras despesas com pessoal	350,00
2	DESENVOLVIMENTO DO PROJETO	
2.2	Deslocações e estadias	
2.2.1	Viagens e transportes	0,00
2.2.2	Estadias	0,00
2.2.3	Ajudas de custo	20,90
2.2.4	Outros (especificar)	0,00
3	CENOGRAFIA E ADEREÇOS	
3.5	Mobiliário e adereços	
3.5.1	Compras	19,08
3.5.2	Alugueres	0,00
3.5.3	Outros (especificar)	0,00
	TOTAL FINANCIAMENTO DO PROJETO (*)	389,98

V – Ficha técnica do filme

Direção de fotografia

Fábio Coelho

Som

Sara Marques

Câmara

Fábio Coelho

Produção

Cloe Mattos

Eva Lacerda

Ricardo Couto

Pós produção de imagem

Fábio Coelho

Pós produção audio

Fábio Coelho

Direção de arte

Fábio Coelho

Rita Isabel Castro

Ricardo Couto

Equipa de pesquisa

Fábio Silva

Rita Neves Costa

Agradecimentos

Adriana Baptista

João Leal

José Alberto Pinheiro

José Quinta Ferreira

Marco Conceição

Patrícia Nogueira

Pedro Sena Nunes

Raquel Coelho

Com o apoio de:

Amazing Rabbit